

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

**Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP**

LETÍCIA COLEONE PIRES

**PAIXÕES, SENSACIONES E EPIFANIA EM CONTOS DE
CLARICE LISPECTOR**



ARARAQUARA – S.P.

2018

LETÍCIA COLEONE PIRES

PAIXÕES, SENSACIONES E EPIFANIA EM CONTOS DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Célia de Moraes Leonel

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.

2018

Pires, Letícia Coleome
Paixões, sensações e epifania em contos de Clarice
Lispector / Letícia Coleome Pires – 2018
123 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Maria Célia de Moraes Leonel

1. Lispector, Clarice. 2. Contos. 3. Manifestação de
sensações. 4. Narrativa poética. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

LETÍCIA COLEONE PIRES

PAIXÕES, SENSACIONES E EPIFANIA EM CONTOS DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Célia de Moraes Leonel

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 23/04/2018

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Maria Célia de Moraes Leonel

Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara

Membro Titular: Prof^ª. Dr^ª. Guacira Marcondes Machado Leite

Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

Universidade Estadual Paulista – Campus de São José do Rio Preto

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa concedida durante o período de realização da pesquisa

À minha orientadora Maria Célia de Moraes Leonel, pelo apoio e ensinamentos, oferecidos com empenho e paciência, desde a iniciação científica.

Aos meus pais, Deusa e José Ricardo, pelo apoio e liberdade para meu crescimento pessoal.

Às minhas irmãs Amanda e Yasmim, pelo carinho, paciência e compreensão nesta jornada.

Aos meus avós, pelo o incentivo e ajuda constante, com palavras ou gestos.

Aos amigos, pelo equilíbrio emocional, carinho, motivação, alegrias e apoio em todos os momentos da composição desta dissertação.

Aos professores Dr. Arnaldo Franco Junior e Dra. Guacira Marcontes Machado Leite, pelas fundamentais contribuições no exame da qualificação, as quais ajudaram no crescimento e consistência da pesquisa. E também por aceitarem participar como membros da banca de defesa.

Aos professores Dr. João Batista Toledo Prado e Dr. Márcio Natalino Thamos, pelos conhecimentos e ensinamentos transmitidos nas disciplinas do Programa de Pós-graduação.

A todos que fizeram esta trajetória mais feliz e possível de se concluir.

RESUMO: Esta dissertação tem como objetivo verificar de que modo, por meio da linguagem e de outras categorias como a história, o narrador, a personagem, a focalização, o espaço e o tempo, são construídas determinadas narrativas poéticas de Clarice Lispector, em que sobressai a manifestação de sensações, do corpóreo, por sua vez, oriundas de paixões que podem atingir momentos epifânicos. O *corpus* da pesquisa é formado por duas coletâneas de contos, *Laços de família* e *A legião estrangeira*, com ênfase nas seguintes composições: “Preciosidade”, “Mistério em São Cristóvão”, “O búfalo”, “O ovo e a galinha” e “A legião estrangeira”. O embasamento teórico da pesquisa agrupa-se em quatro linhas. Uma delas é composta de ensaios críticos sobre a produção clariciana, especialmente sobre a poeticidade de sua prosa, como *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, de Benedito Nunes. Outra linha, voltada para o exame das características desse gênero tido como híbrido - prosa poética – centra-se em estudos como *The lyrical novel*, de Ralph Freedman e em outros, referentes à poesia, como *O arco e a lira*, de Octavio Paz, que nos permite reconhecer recursos próprios da poesia na narrativa, além de proporcionar uma reflexão sobre as relações entre a prosa e a poesia. Ainda contamos com a linha que trata de percepções, sensações, construções sensoriais e corpóreas como *Fenomenologia da percepção* de Maurice Merleau-Ponty e *Corpo e sentido* de Jacques Fontanille, em que temos a relação entre percepção e universo. Além disso, temos o apoio de estudos sobre as categorias da prosa de ficção, como *Discurso da narrativa* de Gérard Genette, que nos possibilitam investigar com propriedade a construção da narrativa.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Contos. Manifestação de sensações. Narrativa poética.

ABSTRACT: Our research centers itself in the verification of how, through language and other elements, like story, narrator, character, narrative focus, space and time, Clarice Lispector constructs lyric novels, in which the manifestation of the sensory fields stands out, of the corporeal, in turn originating from passions, and that can reach epiphanic moments. The research's *corpus* is formed by two short stories collections, *Laços de família* and *A legião estrangeira*, with emphasis on the following compositions: "Preciosidade", "Mistério em São Cristóvão", "O búfalo", "O ovo e a galinha" and "A legião estrangeira". The research's theoretical background is grouped in four lines. One of them is composed of critical essays on *clariciana* works, especially –on the poetic nature of her prose, such as *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector de Benedito Nunes*. Another line, is focused on examining the characteristics of this hybrid genre - poetic prose - we focus on studies such as *The lyrical novel* de Ralph Freedman and in others, referring to poetry, such as *O arco e a lira* by Octavio Paz, which allows us to recognize the poetry's own resources in the narrative, besides providing the reflection about the relations between prose and poetry. We also have the line that deals with perceptions, sensations, sensory and corporeal constructions, such as *Fenomenologia da percepção* (1999) by Maurice Merleau-Ponty and *Corpo e sentido* (2017) by Jacques Fontanille, in which we have the relation between the perception and the universe. In addition, we have the support of studies on the categories of prose fiction, such as *Discurso da narrativa* by Genette, which makes it possible for a better investigation about how the narrative is constructed.

Key words: Clarice Lispector. Short stories. Sensorial manifestations. Poetic narrative.

Sumário

INTRODUÇÃO	8
1 ASPECTOS TEÓRICOS.....	11
1.1 As paixões	11
1.2 O corpo.....	13
1.3 Corpo, sensações e linguagem.....	17
1.4 Narrativa poética	20
2 FORTUNA CRÍTICA.....	27
3 CONTO CLARICIANO	35
3.1 <i>Laços de família</i>	39
3.2 <i>A legião estrangeira</i>	42
4 LAÇOS DE FAMÍLIA	45
4.1 “Mistério em São Cristóvão”: o instante transformador.....	45
4.1.1 O espaço.....	46
4.1.2 A invasão das máscaras.....	49
4.1.3 O instante epifânico	53
4.2 “O búfalo”: amor/ ódio pelo olhar	57
4.2.1 Os animais	57
4.2.2 A poeticidade na narrativa	61
4.2.3 O encontro.....	65
4.3 “Preciosidade”: o corpo e o ritmo	70
4.3.1 O ambiente e despontar das sensações	72
4.3.2 O corpo precioso	74
4.3.3 Medo da sexualidade	77
4.3.4 O ritmo das passadas.....	79
5 A LEGIÃO ESTRANGEIRA	84
5.1 “O ovo e a galinha”: a busca da palavra	84
5.1.1 O texto.....	85
5.1.2 Os subgêneros	87
5.1.3 Os sons	88
5.1.4 Associações	93
5.1.5 O tratado do olhar	96

5.2	“A legião estrangeira”: olhos de inveja.....	100
5.2.1	A família vizinha.....	103
5.2.2	A inveja.....	104
5.2.3	O clico transformador.....	107
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
	REFERÊNCIAS.....	117
	Obras consultadas.....	122

INTRODUÇÃO

O interesse pela obra de Clarice Lispector acompanha-nos desde a graduação, tendo sido objeto da monografia para obtenção de grau de bacharel. Naquele momento, restringimo-nos à relação entre sensações e epifania. Examinando mais profundamente a escrita poética da autora e lendo estudos sobre as paixões e o corpo, somados aos que tratam da relação anteriormente mencionada, verificamos que tais temas se entrelaçam em sua obra. A questão que então se colocou foi: de que modo tais elementos estão interligados, e como essa relação é constituída? Diante disso, nossa hipótese inicial foi a de que, por meio da linguagem e de outras categorias - tais como a história, o narrador, a personagem, a focalização, o espaço e o tempo - são construídas determinadas narrativas poéticas de Clarice Lispector, nas quais se sobressai a manifestação das sensações e do corpóreo, sendo esta, por sua vez, oriunda de paixões que podem levar a atingir momentos epifânicos.

A escolha de Clarice Lispector não se limitou ao fato de ela escrever contos poéticos, nos quais, como salienta Julio Cortázar (2006, p. 150), pela pouca extensão, há necessidade de, assim como na poesia, atingir seus objetivos em um curto espaço e, para a concretização desse propósito, haver um trabalho intensivo com as palavras, maximizando seus efeitos de sentido, suas sensações, criando imagens significativas para atingir a sensibilidade do leitor (CORTÁZAR, 2006, p. 152). A motivação mais significativa para nossa escolha foi encontrarmos em Lispector umas das realizações mais aclamadas em âmbito nacional, no que se refere aos aspectos acima mencionados.

O *corpus* da pesquisa é composto pelos contos “Mistério em São Cristóvão”; “O búfalo”; “Preciosidade”; “O ovo e a galinha” e “A legião estrangeira”, sendo os três primeiros encontrados em *Laços de família* (2009), primeira coletânea de contos da autora, e o dois últimos em *A legião estrangeira* (1999), segunda reunião de contos por ela publicada em vida. O critério de seleção dessas produções deve-se ao fato de elas, no decorrer da leitura dos contos claricianos, nos chamarem a atenção por apresentarem, de forma proeminente, as temáticas focalizadas pelo presente estudo: a linguagem poética, as paixões, as sensações e o corpo.

O embasamento teórico se encontra agrupado em três linhas: primeiramente, ensaios críticos sobre a autora; em segundo lugar, estudos sobre teorias da poesia e da narrativa poética; por último, balizas teóricas que tratam do corpo, das percepções e construções sensoriais. Buscamos realizar uma pesquisa que seguisse um percurso do geral ao particular,

partindo de toda a produção da autora para as coletâneas em questão, com enfoque nos contos selecionados.

Entre os ensaios críticos sobre a produção de Clarice Lispector e as obras que compõem o *corpus*, utilizamos principalmente: *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1995), “O mundo imaginário de Clarice Lispector” (1976) e “A paixão de Clarice” (2009), sendo as três de autoria de Benedito Nunes; *Clarice: uma vida que se conta* (2011), de Nádia Battella Gotlib; “Clarice Lispector” (2001), de Luiz Costa Lima; “O vertiginoso relance” (1980), de Gilda de Mello e Souza; *Clarice Lispector: uma poética do olhar* (2001), de Regina Lúcia Pontieri; *A escritura de Clarice Lispector* (2000) de Olga de Sá; “Laços de família e Legião estrangeira” (2012) de Affonso Romano de Sant’Anna, entre outros.

No que se refere às teorias da poesia e da narrativa poética, baseamo-nos nos seguintes estudos: *Le récit poétique* (1978), de Jean-Yves Tadié; *The lyrical novel* (1966), de Ralph Freedman; *O arco e a lira* (2012), de Octavio Paz, *Linguística e comunicação* (1973), de Roman Jakobson; *Os gêneros do discurso* (1980), de Tzvetan Todorov.

Dos estudos sobre o estudo do corpo, utilizamos os textos: *Fenomenologia da percepção* (1999), de Maurice Merleau-Ponty; *Corpo e sentido* (1996), livro organizado por Ignacio Assis Silva; *Corpo e sentido* (2017), de Jacques Fontanille. Tais obras são também aproveitadas no tópico das percepções e construção sensorial, em conjunto com *Da imperfeição* (2002), de Algirdas-Julien Greimas e “Fenomenologia do olhar” (1988), de Alfredo Bosi, entre outras. Sobre as paixões, temos como apoio teórico, *Semiótica das paixões* (1993), de Algirdas-Julien Greimas e Jacques Fontanille; *Tensão e significação* (2001), de Jacques Fontanille e Claude Zilberberg; *A retórica das paixões* (2000), de Aristóteles; *Os sentidos da paixão* (1987), coletânea organizada por Aduino Novaes, entre outros.

Como se trata de narrativa, como apoio à análise, tomamos como baliza textos teóricos como os de Antonio Candido, “A personagem do romance” (2005); de Gérard Genette, *Discurso da narrativa* ([197-]) – tendo em vista o tempo, a narração e a focalização; e de Ligia Chiappini M. Leite, *O foco narrativo* (1995), entre tantas outras leituras.

O presente trabalho é dividido nas seguintes partes: o primeiro capítulo é dedicado aos aspectos teóricos, como os tópicos do sensível – paixão, corpo, percepção e sensação – e da narrativa poética, seus conceitos, características e teóricos. O segundo capítulo refere-se à fortuna crítica da obra de Clarice Lispector, as primeiras recepções, os principais críticos e suas direções de leitura. O terceiro capítulo é relativo ao conto clariciano, suas características

comparadas com as principais conceituações da narrativa poética enquanto subgênero literário, levando em consideração as proposições mais amplamente difundidas na teoria literária, e às duas coletâneas, *Laços de família* e *A legião estrangeira*, mostrando as críticas que receberam e apresentando brevemente os contos analisados.

Nos capítulos quatro e cinco, realizamos a análise dos contos em destaque, seguindo a ordem cronológica de lançamento, isto é, primeiramente os encontrados em *Laços de família*, seguidos pelos de *A Legião estrangeira*. Desta maneira, o percurso descrito possibilitará perceber como, em livros distintos, são construídas as paixões, o corpóreo, as sensações e a epifania por meio da linguagem.

1 ASPECTOS TEÓRICOS

1.1 As paixões

O que é paixão? Este substantivo feminino, ao longo da história da humanidade, recebeu diversas concepções e foi discutido por diferentes linhas de pensamento. Há tempos, ele vem sempre mais relacionado ao contexto amoroso, ao sentimento de caráter positivo, mas nem sempre foi assim: “O curso histórico da palavra ‘paixão’ atesta a perda de riqueza cumulativa dos significados distintos e correlatos que se constelaram no termo grego *páthos*, do qual se originou” (NUNES, 2009, p. 218).

Uma das primeiras definições da paixão que trazemos é cunhada por Aristóteles, em *Retórica das paixões* (2000, p. 5). Para o filósofo, ela é qualquer sentimento que modifica o homem, no sentido de distorcer seu julgamento, sendo associada ao prazer e ao sofrimento. Ele afirma existirem catorze paixões: calma, cólera, temor, segurança, inveja, imprudência, amor, ódio, vergonha, emulação, compaixão, favor, indignação e desprezo. E, para avaliá-las, é necessário observar três fatores: a disposição, contra quem e quais os motivos.

Michel Meyer (2000, p. XXXIX, grifos do autor), na introdução à referida obra, realiza uma síntese do pensamento aristotélico na tentativa de esclarecer os dizeres do filósofo grego, destacando a condição social que envolve a paixão, já que se trata da relação entre o eu e o outro:

A paixão é decerto uma confusão, mas é *antes de tudo* um estado de alma móvel, reversível, sempre suscetível de ser contrariado, invertido; uma representação sensível do outro, uma *reação* à imagem que ele cria de nós, uma espécie de consciência social inata, que reflete nossa identidade tal como esta se exprime na relação incessante com outrem.

Cabe ressaltar outro pensador importante que tratou das paixões: Spinoza, herdeiro dos filósofos estoicos. Em *Ética* (2009), ele ressalta a natureza de cada paixão e a dificuldade de sua repressão: “[...] a natureza de cada paixão deve necessariamente ser explicada de maneira que exprima a natureza do objeto pelo qual somos afetados” (SPINOZA, 2009, p. 136). Escreveu também: “A força de uma paixão ou de um afeto pode superar outras ações do homem, ou sua potência, de tal maneira que este afeto permanece, obstinadamente, nele fixado” (SPINOZA, 2009, p. 162). Em outras palavras, para o pensador, as paixões são força de grande intensidade, superando até ações contrárias a ela.

Entre os filósofos, faz-se necessário mencionar Gérard Lebrun (1997), para quem paixão é sinônimo de tendência, algo que arrebatava o ser humano, impossível controlar: “Não

consideramos mais as paixões como componentes do caráter de um indivíduo, os quais ele deveria governar, mas como fatores de perturbação do comportamento que ele é incapaz de controlar unicamente através de suas forças” (LEBRUN, 1997, p. 31), pensamento semelhante ao de Spinoza. Além disso, para ele, a paixão não surge inesperadamente, é reflexo de uma presença, de um outro, de uma imagem, fazendo o ser passional agir, na maioria das vezes, não de modo programando, mas improvisado.

Modificando os vieses, temos a retomada da questão passional pelos semioticistas, especialmente, os da linha francesa, o que trouxe uma nova perspectiva para o estudo das paixões, tratando daquilo que era antes relegado ao campo da filosofia. Entre seus principais estudiosos estão Algirdas-Julien Greimas, Jacques Fontanille e Claude Zilberberg. Em parceria, os dois primeiros escreveram um livro capital nos estudos da paixão, *Semiótica das paixões* (1993), destacando a dimensão discursiva:

[...] as paixões não são propriedades exclusivas dos sujeitos (ou do sujeito), mas propriedades do discurso inteiro, e [...] elas emanam das estruturas discursivas pelo efeito de um “estilo semiótico” que pode projetar-se seja sobre os sujeitos, seja sobre os objetos, seja sobre sua junção. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 22).

As paixões são portadoras de “efeitos de sentido”, e, por meio delas, busca-se amenizar a distância entre o conhecer e o sentir. O que era antes tratado como abstração, nessa nova reflexão, recebe materialidade, podendo ser estudado e analisado mais objetivamente. Apesar do foco no enunciado, os dois teóricos não descartam o fator cultural e a relação com a sociedade, o que já foi considerado desde Aristóteles.

Fontanille voltou a produzir textos sobre as paixões, desta vez em conjunto com Claude Zilberberg. Em *Tensão e significação* (2001), prossegue com a correlação entre a paixão e o discurso, recebendo destaque a instância temporal e sua oposição em relação à ação, pois aquela perturba e reverte os sentidos desta, alterando percepções e modos de agir, como havíamos visto de modo menos detalhado em Spinoza:

Mas em nome dessa própria divisão imaginária, a *paixão* opõe-se também à *ação*, de vez que a perturba, confunde seu sentido, ou a perverte. Tanto na filosofia do conhecimento, como na filosofia da ação, a paixão é abordada como anti-objeto, a ser combatido, a ser reduzido ou sublimado, e raramente a ser explorado como tal. (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 294, grifos dos autores).

Mais fortemente que os demais pensadores, Fontanille e Zilberberg discutem a questão cultural, afirmando que viver uma paixão é estar de acordo com determinada cultura,

respondendo aos estímulos culturais aos quais os seres humanos são integrados: “De certo modo, vivenciar uma paixão seria mesmo conformar-se a uma identidade cultural e buscar a significação de nossas emoções e afetos na sua maior ou menor conformidade às taxionomias acumuladas em nossa própria cultura” (FONTANILLE, ZILBERBERG, 2001, p. 299). Isto é possível de ser evidenciado ao se observar como determinadas culturas lidam com a questão da tristeza, da dor, entre outras emoções.

Em suma, podemos dizer que a paixão é um estado do ser humano que modifica seu modo de agir diante de determinada situação, podendo ser motivada pelo outro ou por uma imagem. Além disso, está sempre relacionada com o fator cultural, social, marcando o indivíduo passional em determinado contexto. Já quando pensada no discurso literário, a paixão sempre provém de marcas linguísticas, como pode ser evidenciado na obra de Clarice Lispector.

Benedito Nunes, principal crítico de Lispector, não deixou de notar a manifestação das paixões na obra da escritora, dividindo-as em dois índices, sendo ambos reflexo do mundo subjetivo da autora e das personagens ambíguas que ela cria: “[...] a primeira marca do páthos encontra-se na recorrência de certos sentimentos fortes – cólera, ira, raiva, ódio, nojo, náusea, alternando-se com o amor e a alegria [...]” (2009, p. 222-223). São esses sentimentos que movimentam a história ou estão relacionados com o ápice da narrativa, em conjunto, por vezes, com a epifania, como podemos notar, principalmente, em “O búfalo”, “Preciosidade” e “A legião estrangeira”, contos por nós analisados. Já “A segunda marca do páthos é a sofreguidão do desejo, espécie de *hybris*, de insaciabilidade, que expõe ao risco do excesso e da desmesura, levando à transgressão da ordem estabelecida [...]” (NUNES, 2009, p. 223), isto é, a paixão faz as personagens deslocarem seu *locus*, saindo do lugar de conforto e estabilidade, estabelecendo um transgressor dos sistemas, que, por vezes, gera o mal-estar e a angústia que avultam na obra.

À luz do exposto, podemos dizer que as personagens claricianas são motivadas por suas paixões e que esta característica se reflete diretamente no seu modo de agir, de se portar – faculdade própria das paixões - e, mais intensamente, reflete-se no sentir das personagens, na forma de receber as percepções no seu corpo.

1.2 O corpo

A figura corpórea é fundamental na poética de Clarice Lispector, não se restringindo ao livro *A via crucis do corpo*, de 1974, mas perpassando por diversas tramas, como notamos em “Preciosidade”, por exemplo. É por meio do corpo que as personagens entram em relação

com o outro, que se modificam, têm seu instante de iluminação. O corpo é receptor dos sentidos, das percepções e, ao mesmo tempo, é gerador de sentido e significação.

Para tratar da questão corporal, que irá desembocar nos sentidos, utilizamos artigos publicados por Eric Landowki; Herman Parret; Danielle Perin Rocha Pitta, entre outros, em *Corpo e sentido* (1996), bem como o livro *Corpo e sentido* (2017) de Jacques Fontanille, e *Fenomenologia da percepção* (1999), de Merleau-Ponty.

A leitura dessas balizas teórico-críticas apontou para o fato de que a definição de corpo não é tão simples como se imagina. Ele foi tomado pelas mais diversas direções teóricas, como a antropologia, observando o corpo como índice cultural; o *marketing*, focando nele como objeto de consumo; entre outros. Para a poesia e a semiótica, o corpóreo é “a sede da experiência sensível e da relação com o mundo como fenômeno, na medida em que essa experiência pode se prolongar em práticas significantes e/ou experiências estéticas” (FONTANILLE, 2017, p. 11).

O corpo volta a ser tema destacado nos estudos literários nos anos de mil novecentos e oitenta, depois de ser repudiado diante do formalismo e da linguística estrutural dos anos anteriores. Ele foi resgatado, entre outras direções teóricas, com o debate da semiótica sobre as paixões e a ação, passando a ser o elemento conciliativo entre os planos da linguagem, o do conteúdo e o da expressão, tornando-se assim indispensável:

[...] a partir do momento em que se interroga a *operação* que reúne os dois planos de uma linguagem, o corpo se torna indispensável: seja tratado como sede, vetor ou operador da semiose, ele aparece como a única instância comum às duas faces ou os dois planos da linguagem, instância que pode fundar, garantir ou realizar sua reunião em um conjunto significante. (FONTANILLE, 2017, p. 14, grifo do autor).

Por isso, a figura do corpo torna-se fundamental para o estudo da literatura, pois, além de ser núcleo do sensível, da conexão com o mundo, com o outro, ele também se faz presente na dimensão enunciativa, sendo construtor de significados e sentidos.

Quanto à relação entre corpo e sentido, chamamos atenção, primeiramente, para os pensamentos de Herman Parret, em “A verdade dos sentidos. Aula de semiótica lucreciana” (1996). Neste texto, o pesquisador discorre sobre o prazer corporal, que também pode ser de ordem estética e sensorial, por exemplo, o prazer de terminado cheiro, sabor, toque, entre outras sensações. O autor toma como base os pensamentos de Epicuro, para posteriormente focar-se nos de Lucrecio, em *A natureza das coisas*, centrado nos campos sensoriais.

Para Parret (1996, p. 45), a vida do corpo depende da sensorialidade, das sensações a que somos expostos, sendo que a primeira tem a função de interpretar, elucidar as significações recebidas: “Produzir sentido, interpretar a significância, não é uma atividade puramente cognitiva, ou mesmo intelectual ou cerebral, é o corpo, esse laço de nossas sensibilidades, que significa, que interpreta”.

Isso nos faz suscitar a lembrança do texto de Eric Landowski (1996, p. 31, grifos do autor), “Viagem às nascentes do sentido” (1996). Nele, Landowski demonstra a multiplicidade da palavra “sentido” – como substantivo, é sinônimo de significação; adquirindo função verbal, torna-se praticamente o oposto: “não mais o que o sujeito entendeu, mas o que ele sentiu: *grosso modo*, sua ‘sensação’”, sendo dicotômico e colocando as sensações no campo do não-entendimento.

Herman Parret também realiza esse jogo entre as palavras “sentido” e “sentidos”, mas dessa vez ligando-os pela figura do corpo:

Mediatizando entre os *cinco sentidos* – ponto de partida abstrato já que virtual e fisiológico – e o *sentido* – ponto de chegada semiotizado, sempre instável e provisório –, entre os cinco sentidos e o sentido semiótico, há a vida, a vitalidade de nosso corpo, corpo de gozo e de sofrimento. (PARRET, 1996, p. 46, grifos do autor).

Para dar sentido àquilo que é captado por nossas sensações, pelos sentidos, há necessidade de um corpo, vivo, como já dito, de prazer e sofrimento, pois, para o estudioso em perspectiva, não há como evocar um sem o outro.

Ao focar nas sensações e no campo sensitivo, Herman Parret centra seu discurso nos preceitos do “Livro IV” de Lucrécio, em que há uma exposição de praticamente todos os campos sensoriais e seus atributos. Para este filósofo romano, os sentidos são critérios de verdade, de compreender se o que determinado campo sensorial nos mostra é verdadeiro, ficando ao nosso critério a interpretação. Ademais, cada campo sensorial tem sua própria característica, área de atuação: “Também é absolutamente impossível que os diversos sentidos possam refutar-se uns aos outros... o que eles percebem, e em qualquer momento, é verdadeiro” (LUCRÉCIO apud PARRET, 1996, p. 61).

Essa ideia de verdade dos campos sensoriais permanece até hoje, como veremos também em Merleau-Ponty (1999, p. 228-229), ficando a critério da cognição as interpretações das mensagens recebidas pelo sensível. Afinal, o ser humano possui diversas maneiras de perceber, de sentir o mundo, que perpassam os cinco sentidos: tato, olfato, audição, paladar e visão. Eles são responsáveis por captar as informações transmitidas pelas

partículas que compõem objetos e seres; por nossa vez, interpretamo-las de acordo com nosso juízo de valor. Sendo assim, quando a interpretação da mensagem é inexata, isso não significa que houve um equívoco na captação dela pelo campo sensorial, 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 de maneira diversa.

Isso quer dizer, as sensações, assim como a experiência, são superfícies de contato do ser com o mundo, e não abstratas e indiferentes. Muito pelo contrário, as sensações são um espaço único, individual e verdadeiro, pois cada indivíduo apresenta uma maneira particular de sentir e perceber, conseqüentemente, de ser. Ou ainda, como lembra Eric Landowki (1996, p. 28), o sentido nunca está pronto e definido, ele é construído a cada encontro, a cada novo corpo com que entramos em contato, está relacionado intrinsecamente com a situação a que o sujeito é exposto.

Retornando para a questão da verdade sensorial de acordo com Parret (1996, p. 62), o filósofo romano, Lucrécio, não deixava de dizer que há sentidos mais íntimos e outros mais objetivos. Por exemplo, o odor que está ligado ao aspecto da fugacidade, podendo se esvaír antes de chegar ao receptor, contrapondo-se à visão, que está aliada o poder da permanência da imagem, que fica registra em nossa memória com durabilidade maior.

Lucrécio já apontava para a superioridade do tato, pois todas as sensações são resultado de um contato: “O tato é a origem de toda sensibilidade e, portanto, de todo sentido. O olhar, tal como a voz, a visão, tal como a audição, ‘tocam’” (PARRET, 1996, p. 64). Tal superioridade é retomada por Greimas (2002). Esta ideia gera a concepção sinestésica que percorre o texto lucreciano, como se houvesse um “corpo integral”, em que todos os sentidos se integrassem, tendo o tato como primordial.

Herman Parret (1996, p. 62, grifos do autor), ao relembrar conceitos de Epicuro relacionados às sensações, tais como *pathê* (afecções) e *prolépsis* (antecipações), assinala como é importante o primeiro aspecto para a constituição da linguagem:

A afecção: o prazer e a dor, “resposta imediata” tão logo sentida, de um lado, e a *articulação*, conceito difícil mas extremamente frutuoso e moderno. Trata-se do processo de abstração segundo Epicuro: uma mesma sensação, ao repetir-se em contextos sensoriais diferentes, encontra-se como que “abstraída” pelo próprio fato. Ela deixa uma memória uma marca distintiva que uma palavra pode invocar. Este “conceito” – presente

na palavra que designa a sensação – começa então a *significar* sensações possíveis. Aliás, qualquer discurso humano vale apenas pela eventualidade de um transbordamento sensorial. Se não houvesse sensações, não haveria linguagem. E podemos usar as palavras porque as sensações às quais elas remetem têm a possibilidade de reaparecer.

1.3 Corpo, sensações e linguagem

Como vem sido evidenciado, o entrelaçamento entre corpo, sentidos e linguagem não é restrito ao pensamento de estudiosos antigos, que datam de antes de Cristo, ou a apenas uma linha de pesquisa, como a semiótica. Essa questão perpassa diversas correntes de pensamento, reflexões aprofundadas, e, para esboçar melhor essa correlação, expomos, aqui, alguns preceitos estabelecidos por Merleau-Ponty, nosso principal guia nesta pesquisa.

Maurice Merleau-Ponty dedicou grande parte de seu estudo à fenomenologia, apesar de, nas obras finais, apresentar traços ontológicos. A primeira linha de pensamento, que teve como principal representante Edmundo Husserl, tem como objetivo estudar o homem inserido no meio natural, cultural e histórico, bem como examinar os fenômenos que estão a nossa volta, como eles interferem na construção do nosso eu. Isto ocorre sem negar a existência de um mundo exterior, afinal, o homem está nele inserido:

Em sua origem grega, “fenômeno” quer dizer luz, brilho. Fenomenologia, é, assim, o estudo do fenômeno, a busca de sua coerência lógica. Implica permitir que as coisas se manifestem como são, sem que projetemos nelas as nossas construções intelectuais. Inverte-se filosoficamente a orientação a que estamos acostumados. Pela fenomenologia, não somos nós que interferimos nas coisas: são elas que se mostram a nós, ou melhor, que se deixam revelar. (CARMO, 2000, p. 22).

É através do corpo, e do modo como o mundo nele intervém, que o filósofo constrói a sua obra: “O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 122). A relação que esse corpo tece não é restrita ao conhecimento de coisas, objetos, cores, sons; tem o alcance de conhecer o outro, de estabelecer relações entre seres: “É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo ‘coisas’” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 253).

Ademais, o estudioso chega a comparar o corpo com uma obra de arte, devido ao fato de ambos apenas exprimirem um sentido quando se estabelece um contato direto com as partes, tendo sua significação marcada temporal e espacialmente:

Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo

sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. É nesse sentido que nosso corpo é comparável à obra de arte. Ele é um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de termos co-variantes. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 209-210).

Bem como as obras, o corpo é constantemente reconstituído, devido aos órgãos sensoriais. É por meio da percepção que temos conhecimento das coisas, mas, como recorda Carmo (200, p. 44), trata-se de um movimento involuntário, impreciso e incontrolável. O homem está a mercê da situação à qual foi exposto. Sendo assim, cada novo contato é uma recriação do mundo, à qual o corpo tem que se adaptar para conhecer, aprender, sentir.

Dessa forma, todo saber adquirido é proveniente da percepção e dos caminhos abertos por ela. Todavia, a sensação vivenciada não é neutra, sem influência. Para Merleau-Ponty (1999, p. 291, grifos do autor), é como se ela carregasse uma carga significativa do mundo, de tudo que já entrou em contato com um saber primordial:

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. Entre minha sensação e mim há sempre a espessura de um *saber originário* que impede minha experiência de ser clara para si mesma. Experimento a sensação como modalidade de uma existência geral, já consagrada a um mundo físico, e que crepita através de mim sem que eu seja seu autor.

Isto quer dizer que não somos autores das sensações, elas já estão postas no mundo. Nossa função restringe-se a interpretá-las, receber a mensagem que é transmitida por cada campo sensorial gerando significados próprios. Estes podem ser alterados conforme o meio em que se encontram, como mostra Maurice Merleau-Ponty (1999, p. 24), sendo influenciados pelo contexto, pela concepção de mundo que cada ser carrega. Por exemplo, quando ouvimos ou vemos uma palavra, ocorre a projeção de uma fisionomia, uma sensação de acordo com nossa relação com a palavra; nossa vivência e nossa cultura interferem no julgamento, criam pré-conceitos: “Estamos presos ao mundo e não chegamos a nos destacar dele para passar à consciência do mundo. Se nós os fizéssemos, veríamos que a qualidade nunca é experimentada imediatamente e que toda consciência é consciência de algo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 26).

Centrando-se nos campos sensoriais, o pensador francês, assim como os que apresentamos anteriormente, também acredita na comunicação entre os sentidos, formando, destarte, uma percepção totalizante daquilo que é exposto, indivisível, construindo uma ideia de sinestesia da percepção. Apesar desta comunicação, não deixa de afirmar a particularidade

de cada campo sensorial: “Os sentidos são distintos uns dos outros e distintos da inteligência, já que cada um deles traz consigo uma estrutura de ser que nunca é exatamente transponível” (p. 303). Em outras palavras, cada um capta aquilo de acordo com sua especificidade, estrutura.

Jacques Fontanille, em *Corpo e sentido* (2017, p. 84-85), ao discorrer sobre os sentidos, expõe algumas particularidades de cada um. Por exemplo, o odor tem a capacidade de perceber algo em camadas, mais ou menos próximas, de ir percebendo os vários níveis da fragrância; em contraponto, pratica totalidades, como o cheiro de multidão, mesmo que de apenas um indivíduo emane o odor. Assim, também a audição apresenta a competência de reconhecer subcampos, distinguindo planos sonoros (p. 86). O paladar tem o caráter de ser o campo mais interno, que também mescla a sensação tátil em sua composição (p. 88). Apesar disso, o campo sensorial ainda dominante para homem é a visão, devido à complexidade e abrangência de contato.

Retomando para a tese referente à linguagem, vimos que Merleau-Ponty aproxima a obra literária ao corpo, já que ambos depreendem sentidos ao estabelecer um contato direto com outras entidades, no caso corporal é relação corpo e mundo/outro corpo, e a obra literária, ao entrar em contato com o leitor, adquire sentidos. O que o fenomenologista pensa sobre a palavra não está muito distante da apreciação sobre o texto literário. Para ele, a palavra liberta o sentido de algo; quando o homem entra em contato com um objeto e ele é nomeado, ocorre o conhecimento, a libertação do sentido:

A denominação dos objetos não vem depois do reconhecimento, ela é o próprio reconhecimento. Quando fixo um objeto na penumbra e digo: “É uma escova”, não há em meu espírito um conceito da escova ao qual eu subsumira o objeto e que, por outro lado, estaria ligado à palavra “escova” por uma associação frequente, mas a palavra traz o sentido e, impondo-o ao objeto, tenho consciência de atingi-lo. [...] o nome é a essência do objeto e reside nele do mesmo modo que sua cor e que sua forma. Para o pensamento pré-científico, nomear o objeto é fazê-lo existir ou modificá-lo: Deus cria os seres nomeando-os, e é falando dos seres que a magia age sobre eles. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 242).

Portanto, se o portador do sentido é a palavra, o trabalho com a literatura tem o poder de brincar com os sentidos, as significações, romper com o senso comum do eixo paradigmático. Para mais, a linguagem não é mera expressão dos pensamentos, é também significação da posição do ser no mundo, do modo como ele se coloca diante das significações, o estar ativo no mundo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 262).

E, uma das formas literárias, ao lado da poesia e do poema em prosa, que realiza esse apuramento da linguagem, esse jogo de sentidos, rompendo com o eixo paradigmático, é a narrativa poética.

1.4 Narrativa poética

Sempre houve a tendência e necessidade de se classificar e separar a produção literária em gêneros, para que, grosso modo, o crítico possa, de um lado, desenvolver seu trabalho em parâmetros específicos, delimitando seus perímetros, facilitando a avaliação crítica. De outro lado, o escritor também necessita desses parâmetros mesmo que seja para transgredi-los, o que, há algum tempo, é bastante corriqueiro. Ou, como diz Tadié (1978, p. 5), a noção de gênero literário nos permite tratar de modo comum diversas obras:

Embora tão criticada a noção de gênero literário - mas isso é dirigido a Brunetière -, ela tem uma utilidade que é inteiramente de aplicação: permite tratar de formas comuns a várias obras, vários autores, várias épocas. Uma teoria - ou, como se repete hoje, uma poética - do romance, do teatro, da poesia, mesmo que sobrevivesse apenas de sua própria reputação, tem como efeito fazer compreender o que une Mallarmé e Rimbaud, Balzac e Stendhal, Claudel e Giraudoux. (Tradução de Ana Luiza Silva Camarani).¹

A mais conhecida das classificações literárias supõe a tríade épico, lírico e dramático, ou, como são nomeados na atualidade, respectivamente, prosa, poesia e teatro, cada um com suas características específicas. Porém, como já era de se esperar, tais gêneros não são estanques, como a própria língua não o é, e, por vezes, as fronteiras entre eles se diluem, chegando ao desaparecimento.

Com a diversificação da produção literária, houve a necessidade de criação de termos que abarcassem aquelas obras que ficam no entremeio, surgindo o que conhecemos como gêneros híbridos, sendo os mais conhecidos a poesia narrativa e a prosa lírica. Todavia, é preciso ter em vista que, apesar do hibridismo - a presença de elementos caracterizadores de um gênero literário em outro - há sempre um gênero dominante que nos serve como guia no momento de analisar uma obra (PIRES, 2006, p.69), pois são as características do aspecto dominante que constroem o caráter da obra:

¹*Si critiquée que soit la notion de genre littéraire mais c'est à Brunetière que l'on s'adresse -, elle a une utilité qui est toute d'application elle permet de traiter de formes communes à plusieurs œuvres, à plusieurs auteurs, à plusieurs époques. Une théorie ou, comme on redit aujourd'hui, une poétique du roman, du théâtre, de la poésie, quand même elle ne survivrait que dans sa propre réputation, a pour effet de faire comprendre ce qui unit Mallarmé et Rimbaud, Balzac et Stendhal, Claudel et Giraudoux. (TADIÉ, 1978, p.5)*

A adesão profunda de um texto literário (em prosa ou em verso) a um dos três gêneros (com predominância deste ou daquele, evidentemente, já que o gênero em estado puro não existe), revela não apenas a “representação” problemática do mundo, da vida e do homem, mas se configura como modo de conhecimento privilegiado desse mesmo homem e de suas relações também problemáticas consigo mesmo, com o outro, com a sociedade, com o tempo. (PIRES, 2006, p. 40).

A distinção entre prosa e poesia é algo discutido há séculos, desde a *Arte poética* (2014) de Aristóteles, quando o filósofo grego apontou para a existência de tratados escritos em verso que, no entanto, não constituem obra poética, evidenciando que a diferença não é formal. Não temos um aprofundamento referente a essa questão na obra grega, mas a discussão não ficou estanque. Com o desenvolvimento de ambos os gêneros, narrativa e poesia evoluíram durante os séculos, tendo o primeiro seu grande reconhecimento com a ascensão da burguesia, enquanto o segundo foi, paulatinamente, desconectando-se da força condicionante do aspecto musical que as cantigas trovadorescas criaram no imaginário humano. Deste modo, teorias e críticas sobre a distinção entre esses gêneros foram, concomitantemente, crescendo e ganhando corpo. Três importantes críticos, entre tantos outros, tratam dessa questão: Paul Valéry (1999), Octavio Paz (2012) e Tzvetan Todorov (1980).

O poeta e crítico francês que teceu comparações e distinções entre a narrativa e a poesia, Paul Valéry, em seu livro *Variedades* (1999), mais especificamente no capítulo “Poesia e pensamento abstrato”, criou uma distinção amplamente difundida: “Assim, paralelamente ao *Andar* e à *Dança*, colocar-se-ão e distinguir-se-ão nela os tipos divergentes de *Prosa* e da *Poesia*” (VALÉRY, 1999, p.203, grifo do autor). A prosa está relacionada com o andar, pois apresenta um objetivo, uma direção que se deve seguir, tem um início e um fim; já a dança não possui uma finalidade específica, tem seu fim em si mesma, assim como a poesia, que tem a capacidade de renascer a cada leitura, sendo reconstituída por seus leitores. Valéry também menciona o fato de ambos os gêneros utilizarem as mesmas construções da língua, sendo, porém, estimulados de modo diferente:

Prosa e poesia servem-se das mesmas palavras, da mesma sintaxe, das mesmas formas e dos mesmos sons ou timbres, mas diferentemente coordenados e excitados. A prosa e a poesia distinguem-se, portanto, através da diferença de certas ligações e associações feitas e desfeitas em nosso organismo psíquico e nervoso, enquanto os elementos desse modo de funcionamento são idênticos. (VALÉRY, 1999, p. 204).

Os apontamentos de Octavio Paz (2012), em seu livro *O arco e a lira*, publicado em 1956, destacam, principalmente, o fato de todas as partes da poesia serem motivadas, desde a escolha de vocábulos à sintaxe de cada verso, proporcionando um ritmo adequado, de modo que o aspecto poético é evidenciado praticamente em toda a extensão da obra. É importante sua posição sobre a diferença de tratamento da palavra na prosa e na poesia: a palavra, na narrativa, tem a tendência de centralizar-se em um único sentido, contrapondo-se à poesia, que deixa a palavra livre, adquirindo significados outros, desde que possibilitados pelo texto:

Na prosa a palavra tende a se identificar com um dos seus possíveis significados, em detrimento dos outros: pão, pão; queijo, queijo. Essa operação é de caráter analítico e não se realiza sem violência, já que a palavra tem vários significados latentes, é determinada potencialidade de direções e sentidos. O poeta, em compensação, jamais atenta contra a ambiguidade do vocábulo. (PAZ, 2012, p. 29-30).

Como podemos notar, Paz salienta a multiplicidade de sentidos natural da linguagem, do mesmo modo o ritmo; a seu ver, é inerente ao ser humano fazer uso das características da poesia. Afinal, todos os povos, todas as culturas possuem canções, cantigas, tradição oral, modos de expressão que utilizam elementos que hoje reconhecemos como próprios da poesia, tais como a repetição, a circularidade, o paralelismo. Sendo assim, a prosa seria considerada como não-natural, criada pelo ser humano que busca implantar coerência e clareza na vida.

No capítulo intitulado “Verso e prosa”, o crítico mexicano insiste no ritmo como diferença fundamental entre poesia e prosa. Enquanto, para a primeira, ele é essencial, substancial, para a segunda é de caráter secundário, apesar de existir: “Como distinguir, então, prosa e poema? Do seguinte modo: o ritmo se dá espontaneamente em todas formas verbais, mas só no poema se manifesta plenamente. Sem ritmo, não há poema, ao passo que para a prosa ele não é essencial” (PAZ, 2012, p. 74).

Neste mesmo capítulo, há reverberações da analogia de Valéry, sendo a dança e a caminhada trocadas por formas geométricas:

A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiral, zigzagueante, mas sempre para a frente e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e o relato, a especulação e a história. O poema, pelo contrário, se oferece como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente cujo final é também um princípio que volta, se repete e se recria. E essa constante repetição-recriação não passa de ritmo, maré que vai e vem, sobe e desce. (PAZ, 2012, p. 75).

Já Todorov (1980), em *Os gêneros do discurso*, de 1978, realiza uma discussão primeiramente sobre o do conceito de gênero, na qual a ideia dominante é que este é vinculado com as proposições de uma época: “O gênero é o lugar de encontro da poética geral e da história fatural [...]” (TODOROV, 1980, p. 50). Focaliza ainda as concepções de narrativa e poesia, assim como os gêneros híbridos, pois a diversidade textual é um reflexo das atitudes humanas perante a vida (TODOROV, 1980, p. 111). Salienta também que a narrativa está intimamente relacionada com a questão de sucessão, de transformação, de causalidade. E, no que diz respeito à poesia, todas as palavras, todos os símbolos são motivados, havendo um foco especial no signo, em contraponto à narrativa, sendo esta mais preocupada com o referente.

Além disso, como ressalta Octavio Paz (2012), a rebeldia das palavras está na tensa relação com o homem: a palavra é o próprio homem, a realidade. A linguagem do poema é a linguagem da comunidade, pois a força criadora de palavras, sentidos e imagens está no homem:

A poesia vive nas camadas mais profundas do ser, enquanto as ideologias e tudo que chamamos de ideias e opiniões constituem os estratos mais superficiais da consciência. O poema se alimenta da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões, ou seja, de suas tendências mais secretas e poderosas. O poema funda o povo porque o poeta recua a corrente da linguagem e bebe na fonte original. No poema a sociedade se confronta com os fundamentos de seu ser, com sua palavra primeira. [...] O poema é a mediação entre a sociedade e aquele que a funda. [...] O poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos. (PAZ, 2012, p. 48-49).

Como o objetivo do nosso trabalho não é discorrer sobre as diferenças entre prosa e poesia construídas em séculos de estudos – afinal, seria necessária uma pesquisa particular para contemplar de modo satisfatório este tema tão extenso e delicado – passemos ao principal, o conceito de narrativa poética.

Para iniciar a reflexão sobre narrativa poética, tomamos a seguinte citação de Jean-Yves Tadié (1978, p.6), ressaltando as proximidades entre poesia e narrativa: “Todo romance é, por pouco que seja, poema; todo poema é, em algum grau, narrativa” (Tradução de Ana Luiza Silva Camarani)². Dito isso, o teórico francês oferece-nos uma sugestão para a análise e a interpretação do texto considerado como narrativa poética. Como ela empresta efeitos da poesia, deve-se considerar ambos os gêneros e suas características. Os recursos sonoros,

²*Tout roman est, si peu que ce soit, poème; tout poème est, à quelque degré, récit.* (TADIÉ, 1978, p. 6)

paralelismos, retomadas, aliterações, assonâncias são tão importantes quanto, na narrativa, o conflito da personagem, a história:

A narrativa poética em prosa é a forma da narrativa que toma emprestada ao poema seus meios de ação e seus efeitos, de modo que sua análise deve considerar ao mesmo tempo técnicas de descrição do romance e do poema: a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema. A tarefa do crítico é, então, a de propor um modelo, ou uma teoria, que o estudo dos textos deverá verificar ou anular. A hipótese de partida será que a narrativa poética conserva a ficção de um romance: personagens a quem ocorre uma história em vários lugares. Mas, ao mesmo tempo, procedimentos de narração remetem ao poema: há nela um conflito constante entre a função referencial, com seu papel de evocação e de representação, e a função poética, que chama a atenção para a própria forma da mensagem³. (TADIÉ, 1978, p. 7-8, Tradução de Ana Luiza Silva Camarani).

O crítico também realiza um levantamento das principais características da narrativa poética, tais como: supressão das personagens em prol do espaço e do ambiente; destaque do tempo em função do momento privilegiado da história, da procura; estrutura circular; aproximação dos mitos; força das imagens; estrutura fragmentada que se aproveita da repetição, entre outras.

Ainda sobre o texto de Tadié é necessário realizar um parêntese, uma ideia que percorre o livro do crítico francês é que não se deve confundir prosa com narrativa, pois essa tem a função ordinal de contar uma história, com enredo, desenvolvimento e possuir as categorias narrativas, enquanto aquela pode ser de diversos tipos textuais, que não necessariamente narrem um acontecimento, como um ensaio, um tratado de filosofia. Ademais, o estudioso também evidencia a diferença de níveis de poeticidade dentro de uma obra com elementos poéticos, fator que influencia na composição. Ou como diferencia o professor Antônio Donizete Pires (1990, p.70), há a narrativa poética adjetiva – prevalece a narração – e narrativa poética substantiva – em que os elementos poéticos têm mais força, dispersando a narrativa, por vezes afetando até mesmo suas instâncias.

³*Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. La tâche du critique est alors de proposer un modèle, ou une théorie, que l'étude des textes devra vérifier ou infirmer. L'hypothèse de départ sera que le récit poétique conserve la fiction d'un roman des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème : il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message.* (TADIÉ, 1978, p. 7-8)

Ralph Freedman (1971), em *The lyrical novel*, inicia seu livro afirmando o paradoxo que envolve a narrativa poética, gênero que mescla elementos de prosa e poesia. Ambos costumam ser constantemente tratados como opostos, pois o primeiro vincula-se à relação casual, à progressão, às ações, e o segundo é ligado às expressões subjetivas, à musicalidade. Quando temos a união dos dois, há o deslocamento do foco da narrativa das ações para o eu:

O conceito de narrativa poética é um paradoxo. Romances são geralmente associados com a narração de histórias: o leitor procura por personagens com quem possa se identificar, por ações com as quais possa se envolver, ou por ideias e escolhas morais que ele possa ver representadas. Poesia lírica, por outro lado, sugere a expressão de sentimentos ou temas em padrões musicais ou pictóricos. Combinando os traços de ambos, o romance lírico muda a atenção do leitor dos homens e eventos para um modelo formal. O cenário usual da ficção torna-se uma textura de imagética e personagens aparecem como personas para o eu. Ficção lírica, então, não é definida essencialmente por um estilo poético ou prosa estilizada conectada com o *phatos*. Todo romance pode erguer-se a tais alturas de linguagem ou conter passagens que contraem a palavra em imagem. Em vez disso, um romance lírico assume uma forma única que transcende o movimento casual e temporal de uma narrativa dentro do domínio da ficção. É um gênero híbrido que utiliza o romance para se aproximar da função de um poema. (FREEDMAN, 1971, p. 1, tradução nossa)⁴.

Sendo assim, para Freedman, uma das principais características deste gênero é o destaque do eu-poético, seu ponto de vista em relação ao mundo, sua percepção, criando-se, por vezes, uma espécie de união entre o interno e externo: “A narrativa poética, ao contrário, procura combinar o homem e o mundo de uma forma estranhamente interior, contudo esteticamente objetiva” (FREEDMAN, 1971, p. 2)⁵.

Para seu estudo sobre as características da narrativa poética ou os elementos que levam uma obra a se tornar um texto híbrido, Ralph Freedman analisa três escritores de culturas distintas, mas tendo praticamente o mesmo período de produção: o alemão Hermann

⁴*The concept of the lyrical novel is a paradox. Novels are usually associated with storytelling: the reader looks for characters with whom he can identify, for action in which he may become engaged, or for ideas and moral choices, he may see dramatized. Lyrical poetry, on the other hand, suggests the expression of feelings or themes in musical or pictorial patterns. Combining features of both, the lyrical novel shifts the reader's attention from men and events to a formal design. The usual scenery of fiction becomes a texture of imagery, and characters appear as personae for the self. Lyrical fiction, then, is not defined essentially by a poetic style or purple prose. Every novel may rise to such heights of language or contain passages that contract the word into imagery. Rather, a lyrical novel assumes a unique form which transcends the causal and temporal movement of narrative within the framework of fiction. It is a hybrid genre that uses the novel to approach the function of a poem.* (FREEDMAN, 1971, p. 1)

⁵*The lyrical novel, by contrast, seeks to combine man and world in a strangely inward, yet aesthetically objective, form.* (FREEDMAN, 1971, p. 2)

Hesse, o francês André Gide e a britânica Virginia Woolf. Optou por essa escolha, pois, para ele, cada tradição literária possui um modo de caracterizar o romance:

Essas reflexões sobre a forma das narrativas poéticas e os motivos de seus autores, originam a conclusão de que um método crítico com olhar inquisidor deve-se condicionar historicamente. As características distintivas estão enraizadas em diferentes formas de pensar sobre o romance, que por sua vez está profundamente inserido na tradição literária de cada país. [...] A partir da relação ambígua entre narrativa e lirismo, podemos destilar um significado geral para a narrativa: o desafio de conciliar o 'interior' e o 'exterior' com os outros e com as exigências da arte. (FREEDMAN, 1971, p. 17. Tradução nossa).⁶

Portanto, para haver uma narrativa poética é necessário não somente um trabalho diferenciado com a linguagem, apesar de esse ser o principal fator, mas também o cuidado com o interior da personagem, com sua perspectiva do mundo, emanando suas percepções, vivências e transformações, além do tratamento singular do tempo, do espaço, enredo, como esperamos apontar no decorrer das análises.

É justamente por tais aspectos que Clarice Lispector se destaca no cenário nacional, ao lado, por exemplo, de escritores como Guimarães Rosa, construindo obras que são praticamente impossíveis de serem analisadas sem um olhar atento para a língua, para as relações intrapessoais e interpessoais. O que fez com que seu principal crítico, Benedito Nunes (1995, p. 142), proferisse a seguinte constatação: “Na verdade, a prosa de Clarice Lispector é medularmente poética”. Essa proeminência do viés poético é destacada entre os críticos, deste o lançamento de seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*.

⁶*These reflections about the form of lyrical novels, and the motives of their authors, give rise to the conclusion that a critical method for their scrutiny must historically conditioned. Distinguishing characteristics are rooted in different ways of thinking about the novel, which in turn are deeply embedded in the literary tradition of each country. [...] From the ambiguous relationship between narrative and lyricism we can distill a general significance for the novel: the challenge of reconciling the "inner" and the "outer" with each other and with the exigencies of art. (FREEDMAN, 1971, p. 17)*

2 FORTUNA CRÍTICA

“Fascinava-nos, apenas.
Deixamos para compreendê-la mais tarde.
Mais tarde, um dia... saberemos amar Clarice.”
(Carlos Drummond de Andrade)

Clarice Lispector, nos seus cinquenta e dois anos de vida e, se considerarmos como marco inaugural o lançamento do seu primeiro livro, trinta e quatro anos de produção literária, produziu uma obra variada nos subgêneros da narrativa, escrevendo romances, contos, crônicas, novelas, narrativas poéticas e textos híbridos. Tais fatores fizeram com que a crítica sobre sua produção se desenvolvesse intensamente, modalizando entre os mais diversos aspectos e percepções. Temos leituras com perspectiva literária ou não, relacionadas à abordagem filosófica, esotérica, místico-religiosa, social, feminista, psicanalítica, autobiográfica, estruturalista, entre outras.

Sendo extensa e tão diversificada a crítica, nem sempre foi de parecer constante, principalmente quando levamos em consideração as apreciações realizadas pelos críticos de grande peso no cenário literário brasileiro, oscilando entre a exaltação e a depreciação. No período inicial, isso ocorreu de maneira mais intensa, possivelmente devido ao estranhamento que as obras primeiras trouxeram.

As críticas não se atêm ao território nacional. É possível encontrar textos tratando da escritora em língua espanhola - Clarice foi muito lida nos países latinos, muitas vezes sendo traduzida ilegalmente - em língua francesa - nesse idioma foi traduzida pela primeira vez na íntegra, com o romance *Perto do coração selvagem* (ou *Près du coeur sauvage*) - e em língua inglesa, tendo como principal expoente Giovanni Pontiero, grande tradutor da obra clariciana.

No lançamento do primeiro livro, a escritora teve bom acolhimento da crítica, começando sua carreira já em alto nível, conquistando espaço na literatura nacional, o qual só se consolidou com a passagem dos anos. Atualmente, é difícil ensinar literatura brasileira e não a mencionar. Vale lembrar que seu conto “Amor” se tornou leitura obrigatória do vestibular da Unicamp em 2015.

Perto do coração selvagem (1990), lançado em 1943, foi objeto de consideração dos principais nomes da crítica literária da época, como Sérgio Milliet, Antonio Candido, Álvaro Lins. Essas críticas se detêm sobre o mesmo aspecto na estruturação do livro, isto é, a presença de elementos da poesia, tornando o texto uma narrativa poética. Acreditamos que o destaque para esse aspecto peculiar ocorreu devido ao fato de se tratar de uma crítica ainda

muito fechada dos moldes estruturais de um romance romântico e até mesmo regionalista, presa em estruturas fixas.

A primeira crítica a sair foi de Antonio Candido, em 1943, lançada um pouco antes da publicação da obra, assim ocorrendo, pois era comum na época o crítico receber a obra antes de ela ser lançada no mercado pela editora. Ele abre o seu artigo, “No raiar de Clarice Lispector”, refletindo sobre a necessidade de “expressão adequada”: “Parece certo que o início de uma verdadeira reforma do pensamento literário tem de começar pelo forjamento de uma expressão adequada; mas no Brasil notamos um conformismo estilístico” (CANDIDO, 1970, p.125). Nota-se que, para Candido, a literatura vivia em uma delimitação, os únicos que fugiam dessa determinação eram Mário de Andrade, com *Macunaíma*, e Oswald de Andrade, com *Memórias sentimentais de João Miramar*:

Raramente é dado encontrar um escritor que, como o Oswald de Andrade de *João Miramar*, ou o Mário de Andrade de *Macunaíma*, procura estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias. Por isso, tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, escritora até aqui completamente desconhecida para mim. (CANDIDO, 1970, p.127).

O crítico, já em sua primeira leitura sobre o texto clariciano aponta aquilo que seria recorrente em todas as obras: o trabalho com a palavra, o cuidado na escolha do vocábulo, a preocupação com a expressão, o como dizer algo. De fato, tais características foram elevadas ao máximo em produções como *A maçã no escuro* e *A paixão segundo G.H.*

A linguagem no texto de Clarice Lispector, como apontam Antonio Candido e críticos posteriores, performatiza o drama protagonizado pela personagem em cena. Ela é um reflexo do interior ali exposto, de modo que a narrativa mergulha no viés da poeticidade, fazendo a palavra tornar-se outra de acordo com sentido pretendido: “Os vocábulos são obrigados a perder o seu sentido corrente, para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático que o trecho” (CANDIDO, 1970, p. 129).

O crítico encerra seu estudo louvando o trabalho realizado pela romancista, dizendo que se destaca pelo cuidado particular com a palavra e a penetração na interioridade:

O livro de Clarice Lispector certamente não o é, mas poucos como ele têm, ultimamente, permitido respirar uma atmosfera que se aproxima da grandeza. E isto, em boa parte, porque a autora soube criar o estilo conveniente para o que tinha a dizer. Soube transformar em valores as

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

O segundo crítico para o qual chamamos atenção relativamente às ponderações tecidas em relação à obra inaugural de Clarice Lispector é Sérgio Millet; seu parecer foi divulgado no *Diário crítico*, no ano de 1944. Em que discorre sobre sua profissão maçante e cansativa, do desejo de poder reler as grandes obras, podendo olhá-las com novos olhos. Todavia, isso não lhe é possível devido ao ofício, pois sempre há algo novo para ler que, infelizmente, não surpreende normalmente: “As descobertas são raras mesmo. Pois desta feita fiz uma que me enche de satisfação” (MILLET, 1987, p.4).

Diante daquele nome estranho e até desagradável, pseudônimo sem dúvida, eu pensei: mais uma dessas mocinhas que principiam “cheias de qualidades”, que a gente pode até elogiar de viva voz, mas que morreriam de ataque diante de uma crítica séria. E ia enterrar o volume na estante quando a consciência profissional acordou. Uma espiada não custa. [...] Mas isso é excelente! Que sobriedade, que penetração, e ao mesmo tempo, apesar do estilo nu, que riqueza psicológica! Leio ainda alguns trechos numa espécie de teste desconfiado e resolvo começar.

Vemos, nesse trecho, a surpresa do crítico com a obra e também presenciamos o pré-julgamento em relação ao que ali poderia encontrar - possivelmente mais um romance cor-de-rosa, exatamente o oposto de *Perto do coração selvagem* (1990) - estranhando até mesmo o sobrenome da escritora.

Milliet não faz uso de termos muito técnicos para compor o texto. Em vez disso, escolhe descrever o fenômeno, trazendo uma análise curta, mas bem atenta em relação à complexidade de Joana, delimitando, pela primeira vez, os parâmetros da personagem. Assim como Candido, o analista salienta a adequação da palavra e sua originalidade: “Tudo isso é contado numa linguagem fácil, poética, que não hesita em tomar pelos mais inesperados atalhos em usar das mais inéditas soluções, sem jamais cair entretanto no hermetismo, nem nos modismos modernistas” (MILLET, 1987, p. 4).

O crítico paulista busca classificar a escritora e a enquadra no romance introspectivo, evidenciando o foco na interioridade da personagem. Além disso, da mesma forma como o crítico anterior, julga o romance como uma tentativa de produção ainda não acabada, porém, original na literatura brasileira:

A obra de Clarice Lispector surge no nosso mundo literário, como a mais séria tentativa de romance introspectivo. Pela primeira vez um autor nacional vai além, nesse campo quase virgem de nossa literatura, da simples aproximação, pela primeira vez um autor penetra até o fundo a complexidade psicológica da alma moderna, alcança em cheio o problema intelectual, vira no avesso, sem piedade nem concessões, uma vida eriçada de recalques. (MILLIET, 1987, p. 4).

Por último, temos a crítica de Álvaro Lins, datada de fevereiro de 1944. Ele abre o seu texto falando como se manifesta a presença feminina na obra e do lirismo no contexto realista contemporâneo, em uma tentativa de contextualização. Com ele, encontramos a classificação explícita do romance como poético e o paralelo entre o livro de Clarice Lispector e as produções de Virgínia Woolf e James Joyce:

Perto do coração selvagem, da Sra. Clarice Lispector. Um romance original nas nossas letras, embora não o seja na literatura universal. Usando, porém os processos técnicos de James Joyce e de Virgínia Woolf, a Sra. Clarice Lispector escreveu o seu primeiro romance, com um conteúdo que lhe veio diretamente da sua natureza humana. Tem-se falado muito no Brasil de romance poético, de romance lírico; e esta expressão tem sido usada de modo bastante arbitrário. [...] Não tenho receio no afirmar, todavia, que o livro da Sra. Clarice Lispector é a primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico, do romance que se acha dentro da tradição de Joyce e de uma Virgínia Woolf. (LINS, 1963, p. 187-188).

Ao lermos a biografia de Clarice Lispector, escrita por Nádya Battella Gotlib, *Clarice uma vida que se conta* (2011), tomamos conhecimento de que a romancista não havia lido ambos os escritores estrangeiros antes da publicação deste romance. Sua epígrafe - “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida” - emprestada do livro *Retrato de um artista quando jovem*, de James Joyce, foi sugestão de Lúcio Cardoso, escritor por quem ela tinha imensa amizade e confiança, como pode ser visto na correspondência entre eles. Todavia, o tipo de produção desses escritores, voltados para a introspecção, com fluxo de consciência e desenvolvimento apurado da linguagem, permite realizarmos aproximações.

Nesse artigo de Lins também encontramos a menção ao fato de o livro não estar plenamente realizado: “Li o romance duas vezes, e ao terminar só havia uma impressão: a de que ele não estava realizado, a de que estava incompleta e inacabada a sua estrutura como obra de ficção” (LINS, 1963, p. 189). Lins pode ter se equivocado ao dizer que o livro é meramente um reflexo da personalidade da escritora, sendo ela superior à obra, fazendo dele: “Um romance bem feminino, como se vê”.

Em *Perto do coração selvagem* (1990), encontramos uma personagem forte e determinada, Joana, que deseja romper com os paradigmas da sociedade, não aceitando por muito tempo as imposições dos papéis sociais. Isto ocorre de tal maneira que, ao final da história, ela desmancha seu casamento e segue sua própria vida: “de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo” (LISPECTOR, 1990, p. 224).

Abaixo trazemos outro trecho no qual o crítico reconhece a existência de poeticidade na obra, interpretando-a, todavia, como defeito, como se a escritora utilizasse os recursos poéticos para encobrir a falta de capacidade para construir uma narrativa:

Daí o seu gesto, tantas vezes repetido, de apelar para os recursos da poesia quando lhe faltam os recursos de estruturação ficcionista. O romance lírico, porém, não se faz com o lirismo da poesia, e, sim, com o lirismo da ficção. Do contrário – e é o que sucede às vezes com o livro da Sra. Clarice Lispector – o romance perde o seu ponto de apoio e afasta-se do seu centro de equilíbrio. (LINS, 1963, p. 189-190).

O texto encerra-se dizendo que a jovem romancista tem o dom para a produção literária, um olhar próprio para as paixões e audácia na construção de imagens, tendo como destaque de seu estilo, o monólogo interno. No entanto, afirma que há ainda muito a ser feito em relação à estrutura.

Assim, desde o início de sua produção, Clarice Lispector já utilizava recursos poéticos para a construção da sua obra, e este fato não passou despercebido da crítica do momento, apesar de, por vezes, não ser denominada propriamente como tal ou vista com bons olhos.

Outros críticos importantes debruçaram-se posteriormente sobre a obra da escritora. Benedito Nunes é a principal e maior referência nos estudos claricianos, tendo publicado diversos ensaios sobre essa produção. São alguns deles *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, de 1995, “O mundo imaginário de Clarice Lispector”, ensaio localizado em *O dorso do tigre*, de 1976, dentre outros.

Nunes abarca diversos aspectos da obra da escritora, indo da questão estrutural até a epifania - apesar de não utilizar esse termo - passando pelas personagens e pelo espaço. Sua produção crítica possui como elemento unificador o viés filosófico em que centra seus estudos, correlacionando a produção clariciana com a filosofia existencialista, mais especificamente, nos anos iniciais, com Sartre:

A temática assim compreendida é uma temática marcadamente existencial. Muitos de seus registros específicos estão intimamente ligados, [...], a certos tópicos da filosofia da existência, e mais particularmente ao existencialismo sartriano. (NUNES, 1995, p. 100).

[...] interesse apaixonado pela existência (*ibid.*, p. 104).

Entretanto, apesar de vincular a produção clariciana à filosofia existencialista, o crítico afirma que Lispector apresenta uma marca própria, criando uma concepção de mundo encerrada nas narrativas. Nelas, há a busca da compreensão da existência, mas restrita ao âmbito individual, ou seja, as revelações advindas da apreensão do “eu” existente não estão imersas em descobertas totalizantes referentes ao mundo, à sociedade. Trata-se de um processo individual, um descortino contemplativo e silencioso, no qual está posto em xeque o ambiente familiar, a vida cotidiana. Isso não significa que essa deflagração não possa levar a interpretações futuras mais abrangentes, mas, a obra em si, possui aspecto particularizante.

Benedito Nunes (1979) também salienta outro índice da filosofia existencial nos textos da Lispector: a náusea. Este conceito sartriano, desenvolvido principalmente no livro *A náusea*, é uma intensificação do sentimento angustiante que atinge o indivíduo, provocando insegurança diante do mundo, na sociedade em que se encontra, fazendo com que o que antes era familiar torne-se estranho. Tal sensação advém do fato de que quando a personagem vivencia o sentimento nauseante, dispõe da consciência das coisas, de um desnudamento do real, que também pode ser acompanhado pela percepção de liberdade, antes não consciente:

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. 101-102).

De nossa parte, verificamos que o principal conto em que temos o elemento nauseante é “Amor” de *Laços de família*, em especial, devido à proximidade entre essa narrativa e *A náusea*, de Sartre. Porém, tal aspecto também se manifesta em outros romances e contos como *A maçã no escuro*, em Martim; *A paixão segundo G. H.*, na memorável personagem G.H. e sua defrontação com as vísceras da barata; “Os desastres de Sofia”, em *A Legião estrangeira*, em que a jovem estudante tem o confronto final com o professor; “A mensagem”, também em *A Legião estrangeira*, conto peculiar, beirando o fantástico ou o realismo mágico; “O jantar”, em *Laços de família*, em que encontramos o conflito do narrador em relação ao homem que está jantando.

Um dos críticos que mais chama atenção pelas observações lúcidas e, ao mesmo tempo, não tão elogiosas em relação à produção clariciana, é Luiz Costa Lima. Em seus textos, “Clarice Lispector” (2001) e “A mística ao revés de Clarice Lispector” (1969),

encontramos um constante destaque da inabilidade da escritora para desenvolver a forma e o fato de perder-se no abstracionismo em algumas narrativas. Segundo o mesmo crítico, apesar desse problema em relação à estrutura, Lispector é detentora de um estilo louvável, salientando-se a facilidade que possui para atentar para os detalhes, o que, entretanto, termina subjugado pela forma por vezes já gasta, não trazendo inovação.

É por este mesmo motivo que Lima (2001, p.549) elege o conto como sua produção mais célebre, na qual, segundo ele, a escritora consegue atingir a grandeza. Devido ao curto espaço, a autora evitaria mergulhos intensos no aspecto filosofante e na intenção de subjetivação, dando ao leitor uma realidade mais concreta e familiar:

A vantagem da narrativa curta para a autora está em que ele 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, como se se tratasse de uma máquina apta a fixar as mínimas oscilações de um corpo animal, ao mesmo tempo que a sua ótica se projetasse para dentro, captando a sua evolução e as suas reações íntimas. (LIMA, 2001, p. 549).

Outros críticos importantes da obra clariciana que valem ser mencionados, para esta pesquisa, são Olga de Sá (1979), Gilda de Mello e Souza (1980 e 1989), Affonso Romano de Sant'Anna (2012) e Alfredo Bosi (2006). Começando pela produção de Olga de Sá (1979), esta não apenas nos revela um amplo panorama da crítica nacional sobre a romancista, mas também oferece elucubrações referentes à escritura da autora, o modo de composição artística da mesma e os vieses poéticos na obra. Além disso, traça a adaptação do termo epifania desde a origem religiosa até chegar à escritora brasileira, em *A escritura de Clarice Lispector* (1979).

Por sua vez, Gilda de Mello e Souza escreveu, em 1946, uma das principais críticas ao romance *O lustre*, que foi criticado na época do lançamento. A autora destaca sua importância como consolidador de um estilo:

Há três anos a sra. Clarice Lispector estreava espetacularmente na literatura com *Perto do Coração Selvagem*. Então, já demonstrava qualidades excepcionais de romancista, enorme originalidade de estilo e rara penetração psicológica. Agora, publica seu segundo livro – a meu ver ainda mais significativo que o anterior – reafirmando essas qualidades e colocando-se, definitivamente, na primeira linha dos nossos escritores (SOUZA, 1989, p. 171).

Ademais, nesse mesmo artigo, como título homônimo ao romance, aponta para elementos da poesia existentes no romance, como a linguagem anímica, a violação do sentido lógico e a anotação do excepcional.

Já em “O vertiginoso relance” (1980), segundo a estudiosa, a maioria das narrativas claricianas traz esse “vertiginoso relance”, em que o importante é o instante, havendo apenas um especial, o de revelação, suficiente para construir toda uma narrativa. Por isso, Clarice Lispector pode ser considerada como “romancista do instante”, já que este aspecto, apesar da dificuldade em ser captado, tem forte significação, oferecendo ao leitor a sensação de algo imediato, de que nós estamos presentes no momento do acontecido.

Por seu turno, Affonso Romano de Sant’Anna, em *Análise estrutural de romances brasileiros* (2012), analisa os dois primeiros livros de contos da escritora, *Laços de família* e *A Legião estrangeira* (1999). Ao escolher analisar os contos com perspectiva estrutural, o pesquisador faz um levantamento dos temas e assuntos da obra de Clarice. Para destacar somente alguns, temos os animais, a família e o conflito entre o eu e o outro.

Por último, Alfredo Bosi (2016), em seu livro *História concisa da literatura brasileira* (2016, p. 452), uma das principais referências acadêmicas no que se refere à história literária brasileira, ressalta a fidelidade da escritora em relação a seus primeiros aspectos formais, como a metáfora, o fluxo de consciência e a quebra do enredo clássico. Destaca também, na gênese das narrativas, o instante interno do eu inserido em uma subjetividade latente.

À luz deste apanhado das críticas iniciais e dos principais críticos literários, vemos, primeiramente, a dificuldade exordial para se classificar a escrita de Clarice Lispector, e, em segundo lugar, a evidência da constância do aspecto poético nas narrativas, manifestando-se de diversas formas.

3 CONTO CLARICIANO

Alfredo Bosi, em *O conto brasileiro contemporâneo* (1989, p. 13-14), ressalta, principalmente, o caráter existencial da narrativa clariciana, na qual o que importa é descobrir, “[...] se não reinventar, o caminho que vai do eu narrativo aos objetos” (p. 14). Constitui a sua criação de um modo próprio e único de ver, apartado do senso comum e das estruturas sociais, utilizando as mais diversas alegorias, como a família, o animal, o idoso ou a criança.

Ou, ainda, como afirma Malcolm Silverman (1978, p. 73) em seu estudo sobre a ficção brasileira, no capítulo intitulado “A ficção em prosa de Clarice Lispector (1924 – 1977)”:

Clarice Lispector criou, além disso, uma ficção que vai mais longe, retratando não apenas um mundo diferente, mas antes, como o rotula Massaud Moisés, uma “cosmovisão”. O que ela, com sucesso, se propõe fazer é capturar poeticamente um dado instantâneo e extrair dele a pertinência temática. (isto é, universal).

As afirmações desses críticos expõem características fundamentais da poética de Clarice Lispector, que são a descoberta, o instante privilegiado, a poeticidade, como apontam outros estudiosos abalizados. Todavia, tais recursos são acentuados nas narrativas curtas, devido à estrutura condensada.

O trecho que segue é de uma carta de Rubem Braga, datada de 04 de março de 1957, enviada a Clarice Lispector, no qual o escritor mostra sua surpresa e satisfação diante da leitura feita:

Acabo de ler agora os nove contos que não conhecia; você não imagina como gostei; saí meio crispado da leitura. É engraçado como tendo um jeito tão diferente de sentir as coisas (você pega mil ondas que eu não capto, eu me sinto como rádio vagabundo, de galena, só pegando a estação da esquina e você de radar, televisão, ondas curtas), é engraçado como você me atinge e me enriquece ao mesmo tempo que faz um certo mal, me faz sentir menos sólido e seguro. Leio o que você escreve com verdadeira emoção e não resisto a lhe dizer muito e muito obrigado por causa disso. (BRAGA apud LISPECTOR, 2012, p. 219).

Pela data, podemos imaginar que a carta se refere a alguns contos que compõem *Laços de família* e outros que foram enviados em uma compilação para Fernando Sabino (GOTLIB, 2011, p. 369-370). O livro foi lançado na íntegra em 1960, mas determinadas histórias já haviam sido publicadas em um livretinho, *Alguns contos*, em 1952, e em revistas nos anos anteriores. “A menor mulher do mundo” compõe o primeiro fascículo da revista *Senhor*, em

março 1959, e, posteriormente, pela mesma revista foram publicados, “O crime do professor de matemática” em junho, “Feliz aniversário” em outubro e “Uma galinha” em dezembro, entre outros; *O Estado de S. Paulo* também publicou um conto de Clarice em 1957, intitulado “Preciosidade”.

Rubem Braga não foi o único entre os escritores a se atentar para potência dos contos claricianos. Ao longo da leitura da correspondência entre Clarice Lispector e Fernando Sabino, é possível notar o modo como ele fica perplexo diante dos contos de sua amiga, considerando-os obras de arte:

A imitação da rosa é uma obra-prima. A mensagem também. A criança e o professor também. Os devaneios da galeguinha também. O feliz aniversário tambenzíssimo. [...] Mas você fez oito contos como ninguém nem longinquamente conseguiu fazer no Brasil. Você está escrevendo como ninguém – você está dizendo o que ninguém ousou dizer. Me desculpe o entusiasmo muito pouco ao seu jeito, mas não é possível deixar por menos. Tive momentos de verdadeira vibração cívica ainda há pouco, lendo seus contos. (SABINO apud GOTLIB, 2011, p. 369).⁷

Além do mais, no artigo intitulado “Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção” (1989), Benedito Nunes diz que a obra da escritora possui três momentos distintos de recepção, inicialmente com *Perto do coração selvagem*, depois com *Laços de família* – a primeira coletânea de contos lançadas, possivelmente devido ao caráter aparentemente simplório e cotidiano dos contos - e o terceiro instalado após o falecimento de Clarice:

Conhecida apenas entre críticos e escritores na primeira fase, que começa com a publicação de seu livro de estréia, o romance *Perto do coração selvagem* (1944), a maior recepção à sua obra deu-se na segunda, a partir de 1959, com aparecimento do livro de contos *Laços de família*, que conquistou o público universitário e despertou interesse pelos outros romances da autora [...]

Creio que a morte da autora abriu uma terceira fase de recepção à sua obra, condicionada às peculiaridades de dois livros, *A hora da estrela*, que precedeu de meses o passamento de Clarice Lispector em 1977, e *Um sopro de vida*, publicado postumamente. (NUNES, 1989, p. 63, grifos do autor).

Em *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1995), no capítulo intitulado “A forma do conto”, Benedito Nunes tece considerações sobre a estrutura dos contos claricianos, salientando as suas características comuns e mostrando a existência de certo diálogo temático e estrutural entre as composições:

Como já se tem afirmado, o conto de Clarice Lispector respeita as características fundamentais do gênero, concentrando num só episódio, que

⁷Carta escrita em 30 de março de 1955.

lhe serve de núcleo, e que corresponde a determinado momento da experiência interior, as possibilidades da narrativa. Os contos da autora, enfiados nas suas três coletâneas, *Laços de família*, *A legião estrangeira* e *Felicidade clandestina*, seguem o mesmo eixo mimético dos romances, assente na consciência individual como limiar originário do relacionamento entre o sujeito narrador e a realidade. (NUNES, 1995, p. 83).

Em outro ensaio sobre a escritora “A paixão de Clarice Lispector” (2009), o crítico diz que os contos dela perderam o caráter original desse subgênero narrativo, a oralidade, devido ao fato de apresentarem pouco ou nenhum enredo: “[...] os seus contos são na verdade de pouco ou nenhum enredo. Vale a pena relê-los, mas por ter se perdido neles a oralidade da fábula, dificilmente poderemos recontá-los a outrem” (NUNES, 2009, p. 208). Ao serem construídos desse modo, abrem espaço para o jogo com a linguagem, a reflexão indagadora, na tentativa de captar o fugidio, um dos principais motes da poética de Lispector. Como veremos em “O ovo e a galinha”, em que ocorre o apagamento do caráter de acontecimento em prol da linguagem.

Apesar da perda desse caráter oral, os contos claricianos, majoritariamente, possuem a estrutura clássica das histórias curtas, discutida por diversos críticos e teóricos como Edgar Allan Poe (2001), Julio Cortázar (2006), Ricardo Piglia (2004), entre outros.

Do primeiro, chamamos a atenção para os dizeres em relação à extensão da produção, que podem ser encontrados em “A filosofia da composição” (2001). Para o escritor, o conto ou poema não deve levar tempo de leitura maior que uma “assentada”, pois, caso contrário, se perderá nas abstrações e interferências do mundo. Ademais, deve haver relação direta entre a extensão e o que se pretende com ela: “Pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição: a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito” (POE, 2001, p. 913).

Para mais, o poeta e teórico menciona a importância de, em primeiro lugar, determinar-se o efeito que se pretende atingir, para, posteriormente, arranjar os acontecimentos. Aquele deve ser pretendido desde a frase inicial, caso contrário o escritor irá fracassar; dito em outras palavras, tudo que é utilizado para construir um conto deve ser motivado.

Um hábil artista literário construiu um conto. Se é prudente, não terá elaborado seus pensamentos para ajustar os incidentes, senão que, depois de conceber cuidadosamente certo *efeito* único e singular, inventará os incidentes, combinando-os da maneira que melhor o ajudem a lograr o efeito pré-concebido. Se sua primeira frase não tender já à produção do dito efeito, significa dizer que fracassou no primeiro passo. Não deveria haver uma só

palavra em toda a composição cuja tendência direta ou indireta não se dirigisse ao desígnio pré-estabelecido. (POE, 1977, p.446. Tradução nossa).⁸

O também escritor e crítico argentino Julio Cortázar (2006) dialoga fortemente com os apontamentos do americano; em um de seus livros, *Valise de cronópio* (2006), dedica, inclusive, um capítulo exclusivamente a ele. O argentino diz que o conto parte do princípio de limitação, fazendo com que ele tenha que ser vigoroso, enérgico, maximizando efeitos do que é exposto, tendo-se que escolher precisamente as palavras e construções, para que as principais características estilísticas do autor venham à luz:

[...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmo, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 2006, p. 151-152, grifo do autor).

O grande destaque do texto de Cortázar é a analogia que faz entre romance e conto, comparando o modo de se ganhar uma luta, um combate. Enquanto o primeiro vence por pontos, as histórias curtas devem vencer por *knock-out*: “[...] na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases” (CORTÁZAR, 2006, p. 152).

Outro ponto que concilia as duas teorias é que Cortázar (2006, p. 150), assim como Poe, aproximou a estrutura do conto à da poesia, já que ambos precisam atingir seus objetivos em um curto espaço. É mirando nesses aspectos do vigor, da centralização na unidade de efeito para obter a intensidade desejada, que pretendemos analisar os contos do *corpus*.

O diálogo entre os críticos possibilita a existência de posições harmoniosas. Prova disso é que encontramos em Ricardo Piglia (2004) pontos já mencionados anteriormente por Julio Cortázar, no capítulo “Alguns aspectos do conto” (2006).

O principal chamariz da reflexão de Piglia (2004, p. 89) é a duplicidade: “um conto sempre conta duas histórias”. Dito de outra forma, o conto traz uma história no nível mais superficial e outra em um nível mais profundo, sendo que as duas estão intrinsecamente relacionadas. Isto havia sido apontado pelo outro argentino em anos anteriores: “Um conto é

⁸A skiful artist has constructed a tale. He has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents, but having deliberately conceived a certain single effect to be wrought, he then invents such incidents, he then combines such events, and discusses them in such tone as may best serve him in establishing this preconceived effect. If his very first sentence tend not to the outbrining of this effect, then in his very first step has he committed a blunder. In the whole composition there should be no word written of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. (POE, 1977, p.446)

significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 2006, p. 153). Piglia (2004, p. 90) aprofunda seu modo de ver:

Cada uma das duas histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de interseção são o fundamento da construção.

Sendo assim, para a leitura menos superficial do conto, é necessário desvendar a segunda história, pois é ela a chave, é com ela que todos os procedimentos empregados para a construção poderão ser entendidos. Quando se estuda Clarice Lispector, este princípio é fundamental: quase nunca um elemento, um ato, é estritamente aquilo que aparece. Há recorrentemente um significado escondido nas entrelinhas, como esperamos apontar nas análises aqui apresentadas.

Esta ideia de dupla narrativa existente nos contos reforça o apontamento de Nádya Battela Gotlib (2011), em relação aos textos de *Laços de família*:

Todas as histórias apresentam traços comuns: são contos de “acontecimento”. Mas trata-se de um acontecimento especial, que ao mesmo tempo é extraído de um cotidiano e traz algo de excepcional, nem sempre passível de total compreensão. Daí que uma aparente estrutura clássica, organizada segundo princípios de obediência à ordem de início, meio e fim, não é o suficiente para explicitar a sua construção, já que junto a esta, aparente, coexiste outra, mais subterrânea, que praticamente questiona e desmonta a primeira, sob o disfarce de outros elementos de composição, que instauram a desordem, o desequilíbrio, o caos. (2011, p. 329-330)

Benedito Nunes (1989) e Luiz Costa Lima (2001) não foram os únicos a destacar a importância dos contos para a construção e solidificação da poética de Clarice Lispector. Berta Waldman (1983, p. 78) também salienta que, devido à estrutura curta, é nesse subgênero que os temas claricianos, como o eu e o mundo, linguagem e realidade, natureza e cultura, e as aspirações existenciais são perfeitamente retratados: “[...] isso Clarice consegue captar, de modo magistral, nos contos. Como o gênero pede uma economia máxima, não há espaço para digressões filosóficas, e o resultado mostra-se então enxuto, direto, tenso e intenso”.

3.1 *Laços de família*

A coletânea de treze contos, lançada em julho de 1960, *Laços de família*, possui unidade temática, reunindo histórias que refletem sobre cotidiano familiar da vida de pessoas da classe média por meio do uso de vocábulos simples, do cotidiano e de orações curtas, o que possibilitou a identificação dos leitores:

Laços de Família (1960), [...] alia àquela unidade estrutural, uma significativa unidade temática. A família, motivo tão explorado em nossa literatura desde o Modernismo, recebe aqui um tratamento ironicamente desconstrutor. Presente em quase todos os contos da coletânea, este tema é um elemento estruturante da narrativa, uma vez que são esses “laços”, que protegem e sufocam, os desencadeadores dos dramas vividos. (XAVIER, 2008, p. 51)

Seis dos contos que compõem a obra já haviam sido publicados anteriormente em *Alguns contos*, por José Simeão Leal, em 1952. São eles “Amor”, “Começos de uma fortuna”, “Uma galinha”, “Mistério em São Cristóvão”, “O jantar” e “Os laços de família”.

A coletânea ficou na editora por muito tempo sem perspectiva de publicação, rodeada de promessas sobre prazos, sempre prorrogados e não cumpridos. A insatisfação de Lispector diante dessa situação é notada na carta enviada a José Simeão Leal, editor do momento, que estava com os contos há quatro anos; a carta data de 10 de março de 1959 e o livro saiu um ano depois:

Ser publicada por Você é uma honra. Além do mais, você é um amigo, e pessoa que admiro e respeito. Mil vezes eu teria preferido que Você tivesse atendido minhas mensagens (sobre a devolução dos contos) durante os quatro anos. Lamento a coincidência de Você só me ter escrito na hora de me mandar as provas. Ter enfim me escrito, me deu, como eu disse, a esperança de um contato direto. Mas é com infinito desagrado que percebo o perigo da coincidência – poderia parecer que, tendo as provas comigo, eu lhe faço a proposta da devolução dos contos. Você e eu, além das pessoas que gentilmente se encarregaram de lhe transmitir minhas mensagens, sabemos que há muito eu queria os originais de volta. (LISPECTOR, 2012, p. 243)

Outro dado interessante é que, no ano de lançamento da coletânea, Clarice Lispector escreveu uma crônica (GOTLIB, 2011, p. 399) em que apresentou informações sobre a produção de alguns contos, permitindo ao leitor conhecer um pouco da concepção do fazer literário da escritora. Inicialmente, o texto foi publicado com o título de “A explicação inútil”, sendo hoje encontrado no livro *A descoberta do mundo*, com a nomeação de “Explicação que não explica” (1999). A crônica tem caráter irônico, trazendo mais ponderações pessoais e sentimentos do que propriamente dados técnicos ou pistas interpretativas para as narrativas.

Trazemos, aqui, apenas os dizeres da escritora referentes aos contos que analisaremos nesta Dissertação, apesar de não os levarmos em consideração no momento da análise, antecedidos de uma síntese de cada texto elaborada por nós.

a) Em “Mistério em São Cristóvão”, uma jovem tem seus sonhos interrompidos por invasores mascarados, que vieram colher jacintos para completar as fantasias.

“Mistério em São Cristóvão” é mistério para mim: fui escrevendo tranquilamente como quem desenrola um novelo de linha. Não encontrei a menor dificuldade. Creio que a ausência de dificuldade veio da própria concepção do conto: sua atmosfera talvez precisasse dessa minha atitude de isenção, de certa não-participação. A falta de dificuldade é capaz de ter sido técnica interna, modo de abordar, delicadeza, distração fingida. (LISPECTOR, 1999, p. 238)

b) Em “O búfalo”, a protagonista não nomeada dirige-se a um jardim zoológico em busca de se descobrir, encontrar seu ódio nos olhos de outros, deslocando significados pré-estabelecidos, compondo seu próprio modo de ver.

“O búfalo” me lembra muito vagamente um rosto que vi numa mulher ou em várias, ou em homens; e uma das mil visitas que fiz a jardins zoológicos. Nessa, um tigre olhou para mim, eu olhei para ele, ele sustentou o olhar, eu não, e vim embora até hoje. O conto nada tem a ver com tudo isso, foi escrito e deixado de lado. Um dia reli-o e senti um choque de mal-estar e horror. (LISPECTOR, 1999, p. 240).

c) Em “Preciosidade”, a jovem protagonista, detentora de um ritmo exemplar e algo precioso, após um incidente tem seu modo de ser e o ritmo interno descompassados, perdendo, de certo modo, seu comportamento precioso:

“Preciosidade” é um pouco irritante, terminei antipatizando com a menina, e depois pedindo lhe desculpas por antipatizar, e na hora de pedir desculpas tendo vontade de não pedir mesmo. Terminei arrumando a vida dela mais por desengano de consciência e por responsabilidade que por amor. Escrever assim não vale a pena, envolve de um modo errado, tira a paciência. Tenho a impressão de que, mesmo se eu pudesse fazer desse conto um conto bom, ele intrinsecamente não prestaria (LISPECTOR, 1999, p. 239).

Destacamos também o que diz Clarice Lispector sobre um conto que não faz parte do *corpus* maior de análise, mas que é mencionado no interior da interpretação de outra narrativa. “Uma galinha” narra a história de salvação, momentânea, de uma galinha ao botar um ovo.

“Uma galinha” foi escrito em cerca de meia hora. Haviam me encomendado uma crônica, eu estava tentando sem tentar propriamente, e terminei não entregando; até que um dia notei que aquela era uma *história inteiramente redonda*, e senti com que amor a escrevera. Vi também que escrevera um conto, e que ali estava o gosto que sempre tivera por bichos, uma das formas acessíveis de gente. (LISPECTOR, 1999, p. 239).

No livro *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.*, Berta Waldman (1983, p. 79) destaca um aspecto social importante de *Laços de família*: a posição da mulher dentro da sociedade, com a estrutura da família nuclear, um minimodelo da família patriarcal, apesar de já não existir aquela intensa dependência do chefe. Para comprovar tal perspectiva, Waldman analisa “Devaneio e embriaguez de uma rapariga” e “Amor”:

Em *Laços de família* ergue-se, nítido, um modelo social que fixa a mulher em papéis estabelecidos, força opressiva que a desencoraja de articular de modo claro sua própria vida. Talvez por isso a mulher se prive da linguagem, tanto para expressar o seu desejo quanto para expressar sua posição com relação a questões gerais. As vozes que interagem no corpo das narrativas indicam uma crítica de sua dificuldade com relação à expressão verbal.

3.2 *A legião estrangeira*

O ano de 1964 foi produtivo para Clarice Lispector, com o lançamento de dois livros. O romance *A paixão segundo G.H.* é considerado a obra-prima da autora, consolidando-a de vez no cenário literário brasileiro, tornando-se, como não gostava de ser chamada, um monstro sagrado. Houve também o lançamento, em setembro daquele ano, pela Editora do Autor, da coletânea de narrativas, *A legião estrangeira*. Como disse Clarice em uma entrevista: “o livro foi inteiramente abafado pela *A paixão segundo G.H.*, que saiu na ocasião” (LISPECTOR apud GOTLIB, 2011, p. 430).

O livro era composto originalmente de duas partes. A primeira, intitulada “Contos”, trazia textos considerados pela própria autora como acabados ou de alta literatura. Já a segunda parte recebeu o nome de “Fundo da gaveta” e continha produções inacabadas, consideradas de baixa qualidade, que, apesar de ruins, a autora resolveu publicar:

Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão. (LISPECTOR apud GOTLIB, 2011, p. 441).

O livro *A legião estrangeira*, no formato original, tem uma compilação de narrativas que variam entre contos e crônicas, obras inéditas e textos antigos - como “Viagem a Petrópolis” de 1949 -, além de produções publicadas anteriormente na revista *Senhor*, como “A legião estrangeira”, “Os desastres de Sofia” e “A quinta história”. Além disso, há, até mesmo, uma peça, “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”, que havia sido escrita nos anos em que Lispector viveu em Berna (MOSEK, 2011, p. 469).

A obra surpreende por tratar de forma diversa assuntos considerados banais, como um ovo e um par de óculos, e as relações pessoais sob diferentes perspectivas. Há também, nesse conjunto de textos, o uso recorrente de personagens infantis, histórias de descoberta e crescimento. Ademais, devemos apontar a intensa reflexão que os textos do livro apresentam sobre o ato poético, o escrever, o instante da criação, a palavra e seus significados, como demonstramos nas análises.

Entretanto, nos anos de mil novecentos e setenta, o livro foi segmentado. A primeira parte recebeu o nome original da obra, *A legião estrangeira*; já a segunda foi publicada, em 1978, com o título *Para não esquecer*, fato ocorrido um ano após o falecimento da escritora. As tiragens do subseqüentes do livro prosseguem com a bipartição. Críticos como Arnaldo Franco Júnior (2003/ 2004, p. 140) acreditam que tal segmentação feriu o projeto estético e literário da obra original:

A arquitetura de *A legião estrangeira* faz uso da especularidade: os contos da 1ª parte são contrapontos aos textos da 2ª, e, por fim, o livro termina sugerindo que o eixo de oposições binárias inicialmente afirmado é ultrapassado em favor do escrever e do escrito, e não da hierarquia de valores do sistema literário. Clarice Lispector sabota, pois, Clarice Lispector. A que escreve sabota a escritora, interessada em dar continuidade à experimentação de novos meios e materiais, em não se deixar encarcerar pelas armadilhas do sucesso e do sistema literário. (FRANCO JUNIOR, 2003/2004, p.140).

Escolhemos, para analisar o aspecto poético correlacionado com a percepção sensorial, dois textos extraídos de *A legião estrangeira* (1999):

- a) “O ovo e a galinha” composição essencialmente metapoética e poética. Nela, a história é praticamente nula; afinal, o importante não são as ações, mas as palavras e a busca de seus significados.
- b) “A legião estrangeira” conto homônimo do livro, em que temos registrada a intensidade dos sentimentos das protagonistas envolvidas em uma situação peculiar. Paixão e ódio ali se fundem, motivados pela inveja. Após olhar um pinto, a protagonista, mãe de família, é surpreendida pela memória de Ofélia, uma criança que era vizinha ao seu

apartamento e passava as tardes na casa da narradora, até um incidente perturbar a relação entre ambas e a rotina do dia, alterando, também, a forma de ver e entender o amor.

Nelson Vieira (1998, p. 29) no artigo “Uma mulher de espírito” conseguiu sintetizar distintamente o temário do livro, considerando sua versão original:

Em 1964, publicou *A legião estrangeira*, coletânea de contos e crônicas dedicados à psiquiatra Inês Besouchet. O volume expressa os pontos de vista de Lispector sobre a arte e sociedade brasileira, bem como seus próprios pensamentos íntimos quanto a ser uma escritora e uma mulher vivendo na América Latina. O tema principal da coleção é o senso de alteridade que emana de indivíduos os quais por breves momentos permitem que seu outro eu aflore – tema resumido numa frase do conto-título: “a coragem de ser o outro que se é”.

4 LAÇOS DE FAMÍLIA

4.1 “Mistério em São Cristóvão”: o instante transformador

Quando ouvimos falar sobre a coletânea *Laços de família* (2009), se a conhecemos, automaticamente surgem em nossa mente títulos de determinados contos, como “Amor”, “A imitação da rosa”, “O búfalo”, “Feliz aniversário”, “O jantar”, “A menor mulher do mundo”, “O crime do professor de matemática”. De todos os textos do livro, esses são os que mais chamaram e continuam chamando a atenção do público e da crítica. Podemos tecer diversas especulações sobre os motivos dessas escolhas. Todavia, permanecemos com a justificativa de Regina Pontieri (1999, p.208): “Tais escolhas, em geral, incidem sobre os trabalhos mais facilmente assimiláveis tanto pela pertinência a modelos literários prévios, quanto pelos temas e modos de tratamento”.

“Mistério de São Cristóvão” é uma narrativa que, à primeira vista, parece destoar da coletânea, devido ao caráter de conto fantástico que possui, composto pelo escuro da noite, os mascarados, a figura pálida na janela, certa mistura entre real e o irreal. Porém, investigando com mais parcimônia, encontramos nele componentes preferenciais de Clarice Lispector, como a relação o eu e o outro e a transformação.

O texto inicia-se com a descrição do ambiente familiar, dando-nos também uma marcação temporal: “Numa noite de maio – os jacintos rígidos perto da vidraça – a sala de jantar de uma casa estava iluminada e tranquila. Ao redor da mesa, por um instante imobilizados, achavam-se o pai, a mãe, a avó, três crianças e uma mocinha magra de dezenove anos” (p. 112)⁹. Tal descrição pode fazer um leitor com hábito de ler textos de teatro lembrar-se das rubricas que normalmente iniciam esse tipo de composição, ao dar informações sobre o ambiente, a situação e a posição das personagens. Nota-se a estaticidade da cena, marcada pelas palavras “rígidos” e “imobilizados”. Tudo estava parado, em seus respectivos *locus*, e o leitor esperando o que viria acontecer, como nos minutos que antecedem o início de uma apresentação teatral.

Já no segundo parágrafo, tomamos consciência de que algo poderá ocorrer, devido àquilo que é vindo de fora, abalando a estrutura: “O sereno perfumado de São Cristóvão não era perigoso, mas o modo como as pessoas se agrupavam no interior da casa tornava arriscado

⁹ Serão indicados apenas os números das páginas da edição utilizada. A referência completa está nas referências.

o que não fosse o seio de uma família numa noite fresca de maio” (p. 112). O narrador heterodiegético nos deixa pistas subliminares do que está por vir, ganhando sentido completo ao final do conto, como a menção ao sereno “não perigoso” e o risco do que vem do exterior.

Trata-se, possivelmente, de uma família de classe média - os negócios do pai vão bem, todos os filhos estão na escola e possuem uma casa com jardim - que obteve uma elevação na qualidade de vida nos últimos tempos, constituindo o retrato de uma família materialmente confortável, estável e feliz:

O que tornava particularmente *abastada* a cena, e tão *desabrochado* o rosto de cada pessoa, é que depois de muitos anos quase se apalpava afinal o progresso nessa família: pois numa noite de maio, após o jantar, eis que as crianças têm ido diariamente à escola, o pai mantém os negócios, a mãe trabalhou durante anos nos partos e na casa, a mocinha está se *equilibrando* na delicadeza de sua idade, e a avó atingiu um estado. Sem se dar conta, a família fitava a sala feliz, vigiando o *raro instante de maio e sua abundância*. (p. 112, grifos nossos).

Nos termos destacados, tem-se, com insistência, a ideia de fartura, de equilíbrio de um ponto atingido. É quando todos se retiram para dormir que a magia da noite começa; temos, então, um primeiro índice de algo que está para se modificar na atitude da jovem:

A mocinha, na sua camisola de algodão, abriu a janela do quarto e respirou todo o jardim com insatisfação e felicidade. Perturbada pela umidade cheirosa, deitou-se prometendo-se para o dia seguinte uma atitude inteiramente nova que abalasse os jacintos e fizesse as frutas estremecerem nos ramos — no meio de sua meditação adormeceu. (p. 13).

Neste momento, já começam a aparecer os primeiros paradoxos salpicados no texto. A jovem simultaneamente estava insatisfeita e feliz; o cheiro do jardim que, no início da narrativa, não perturbava, foi o que ocasionou o sentimento negativo; e, ao mesmo tempo em que ela se imagina fazendo algo diferente, estremecendo as estruturas, consegue dormir pacificamente.

4.1.1 O espaço

O espaço é fundamental nesta narrativa, sendo ele a principal marca das oposições conflitivas do texto. Em seu livro *Le récit poétique*, Tadié (1978, p. 47) dedica um capítulo exclusivo ao espaço na narrativa poética. No qual apresenta três definições para o espaço, sendo a primeira, mais concreta e palpável, diz respeito à organização especial na página. A segunda, caminhando mais para abstração, é a do lugar dos sinais, das relações e das

metáforas. Por fim, na terceira, o espaço simboliza o lugar das imagens, a princípio perceptivas e depois representativas.

A partir de observações que retira das obras que analisa, Tadié mostra que todas acabam por centrar-se em uma ideia elementar: a de que o espaço, nesse tipo de narrativa, sempre possui uma significação, uma representação. Ele nunca é neutro, podendo tornar-se um personagem, um ser ativo e motivador na ficção: “O espaço da narrativa poética nunca é neutro: ele opõe um espaço benéfico a um espaço neutro, ou maléfico”¹⁰ (TADIÉ, 1978, p. 61. Tradução de Ana Luiza Silva Camarani). Segundo o mesmo autor, “Essa comunicação mantida no decorrer da narrativa poética entre a personagem e o espaço prepara um outro fenômeno, que inverte todas as perspectivas do romance clássico. O espaço pode, com efeito, tornar-se ele próprio protagonista, agente da ficção”¹¹ (TADIÉ, 1978, p. 78.).

No conto em foco, o espaço (no caso, o jardim) é o causador da reviravolta da história. É nele que se constrói a discrepância entre o interno e o externo, o primeiro simbolizando a harmonia, a família; o segundo, o desequilíbrio, o perigo daquilo que vem de fora, os outros (ARÊAS, 2005, p. 135). Ele é a instância que atrai as personagens mascaradas para cometerem o crime, e é também no ambiente exterior que a jovem vai buscar forças para realizar a modificação que deseja, comprovando, com seu aparente equilíbrio, que o interior era detentor de amarras sociais, estruturas fixas que uma moça de dezenove anos deveria seguir.

Benedito Nunes (1995), em *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, no capítulo “O mundo da náusea e o fascínio da coisa”, ao discorrer sobre as particularidades da náusea clariciana - tendo em vista que esse conceito é relacionado com as elucubrações de Sartre - aponta para o leitor determinados traços característicos do espaço nas narrativas da escritora. Um deles é, por exemplo, o fato de o natural, a natureza ser mais forte que os índices sociais e culturais: “A parte da *Natureza*, como pólo oposto à *cultura* e à praticidade da vida diária, é sempre mais forte e decisiva” (NUNES, 1995, p. 116, grifos do autor).

A figura do jardim é recorrente na literatura clariciana, presente nos instantes de tensão conflitiva, de transformação das personagens, de insurgência do mais primitivo nelas, mas também do mais consciente, sendo o oposto da vida que possuem dentro do lar:

¹⁰ *L'espace du récit poétique n'est jamais neutre: il oppose un espace bénéfique à un espace neutre, ou maléfique.* (TADIÉ, 1978, p. 61).

¹¹ *Cette communication maintenue tout au long du récit poétique entre le personnage et l'espace prépare un autre phénomène, qui renverse toutes les perspectives du roman classique. L'espace peut, en effet, devenir lui-même protagoniste, agent de la fiction.* (TADIÉ, 1978, p. 78).

Entre o jardim botânico, de “Amor”; o jardim zoológico, de “O búfalo”; e o jardim doméstico, de “Mistério em São Cristóvão” há em comum o fato de fornecerem a ambiência para a irrupção de vivências turbulentas represadas, que são o avesso da estabilidade sempre precária da vida de todo dia. (PONTIERI, 1999, p. 191)

Loredana Limoli e Ana Paula Ferreira de Mendonça (2012, p. 4) apontam para a importância do universo sensorial para a construção do espaço exterior: “A apreensão do mundo exterior é essencialmente sensorial na primeira parte do texto [...]”. Isso é ressaltado, principalmente, no momento do encontro entre mascarados com a jovem servindo para frisar a tensão que posta. Por exemplo, temos a estaticidade tensa destacada por palavras como “occos”, “úmida”, “roucos”, “muda”, “sem um som”, “quatro mudas visões”, evocando a dimensão sensorial por meio da exploração imagética da palavra, que é uma das características do texto poético.

É significativo que Clarice Lispector utilize as sensações para a construção da espacialidade e da ambientação de seus contos. Por meio delas, as personagens têm contato com o outro, seja este uma pessoa ou um lugar. É o modo de conhecer o que está além do corpo, criando até mesmo o próprio espaço. Como salienta Merleau-Ponty (1999, p. 299) ao tratar das sensações:

A sensação, tal como a experiência a entrega a nós, não é mais uma matéria indiferente e um momento abstrato, mas uma de nossas superfícies de contato com o ser, uma estrutura de consciência, e, em lugar de um espaço único, condição universal de todas as qualidades, nós temos com cada uma delas uma maneira particular de ser no espaço e, de alguma maneira, de fazer espaço.

No caso em pauta, os sentidos acionados são a audição e o tato. Este último, segundo Greimas, em *Da imperfeição* (2002, p. 36), é o campo sensorial mais sensível; é partindo dele que se estabelece a relação entre corpo e alma: “[...] o tato, a mais profunda das sensações a partir das quais se desenvolve as paixões do ‘corpo’ e da ‘alma’, visa, no final das contas, a conjunção do sujeito e do objeto, única via que conduz a *esthesis*”. Por esta razão, as máscaras incomodam os portadores, até separando-se deles, como é realçado no final da narrativa, pois representam uma discrepância entre essência e aparência, devido à situação desagradável, não havendo diálogo ente corpo e psique. Ademais, é o tocar no jacinto que provoca todo o desencadeamento da narrativa que, como vamos explicar, por similitude também simboliza tocar a jovem, criando a relação corpo e alma exposta por Greimas.

Já em relação à audição serve para criar a atmosfera de silêncio, de espera que as personagens vivenciam, para melhor entendimento desse campo sensorial recorreremos aos apontamentos de Jacques Fontanille (2017, grifo do autor, p. 91), para o qual a audição é representada por uma bolha:

O campo auditivo é uma *bolha*: ele generaliza o princípio do invólucro exteroceptivo, mas ao mesmo tempo ele a desassocia do corpo próprio, no sentido que não se trata mais de um invólucro corporal mais ou menos distante, mas de uma bolha deformável à vontade e independente do corpo percipiente.

Além disso, esse campo tem a particularidade de lidar tanto com a ausência e a presença do som, sendo ambos significativos (FONTANILLE, 2017, p. 92), como pode ser visto no conto. Todo o momento de entrada no jardim, a observação do jacinto é marcada pelo silêncio: “O silêncio os vigiava” (p. 114), como se a ausência de som fosse quase uma das integrantes daquele crime. Porém, um ruído – a quebra da haste do jacinto – revela a verdade, a de que eles estão sendo observados por uma figura misteriosa. Ou seja, é o som que deflagra o conhecimento.

Essa figura misteriosa passa a fazer parte do círculo de mascarados, que se olhavam, prendiam-se pelo olhar no jardim novamente silencioso: “Cada planta úmida, cada seixo, os sapos roucos aproveitavam a silenciosa confusão para se disporem em melhor lugar – tudo no escuro era muda aproximação” (p. 115). Quando finalmente as figuras se afastam o silêncio é mantido, como se o menor ruído pudesse alterar tudo, como alterou com a quebra da haste e como aconteceu com o grito da jovem, revelando à família os acontecimentos noturnos.

4.1.2 A invasão das máscaras

Quando a casa estava dormindo, surgem as figuras misteriosas, um grupo irá causar impacto no seio daquela estrutura familiar, como previa o começo da narrativa, quase em uma atitude proléptica, oferecendo-nos pistas do desequilíbrio que viria a ocorrer. Trata-se de três homens que pretendem roubar jacintos para complementar as fantasias que portavam:

[...] abriu-se a casa de uma esquina e dela saíram três mascarados. Um era alto e tinha a cabeça de um galo. Outro era gordo e vestira-se de touro. E o terceiro, mais novo, por falta de idéias, disfarçara-se em cavaleiro antigo e pusera máscara de demônio, através da qual surgiam seus olhos cândidos. Os três mascarados atravessaram a rua em silêncio (p. 113).

A máscara é um objeto vívido no imaginário popular, carregando diversas significações e situações de uso. Ela pode aparecer vinculada ao teatro, ao carnaval, a momentos assustadores, como nos filmes de terror. Há também máscaras religiosas, de guerra, máscaras dos super-heróis para esconder a identidade, entre outras.

No conto em questão, segundo Loredana Limoli e Ana Paula Ferreira de Mendonça (2012), no estudo semiótico intitulado “Campos lexicais e leitura semiótica: análise de um conto de Clarice Lispector”, as autoras afirmam que as máscaras possuem três funções:

A máscara adquire três funções nesta narrativa [“Mistério em São Cristóvão”]: a dissimulação (passagem da verdade ao segredo), a proteção (garantia do anonimato) e a sedução. Mas o que determina a escolha das máscaras pelos cavalheiros é, principalmente, um processo de identificação (/ser/+parecer/). Com efeito, os rapazes escolhem suas máscaras em função de algumas semelhanças físicas e morais, mesmo que, no caso do mais jovem, a escolha se faça a contrário: o galo (personagem) é o mais alto e líder do grupo, aquele que tem as ideias e toma as decisões; o touro é o mais gordo; e o cavalheiro do demônio é, antiteticamente, o que tem olhos cândidos. Nos três casos, a máscara mais revela do que esconde. (LIMOLI; MENDONÇA, 2012, p.6).

Embora em relação a um jovem haja ambiguidade – cavalheiro do demônio possuía “olhos cândidos” - os três homens pretendiam fingir-se de outra coisa, causar impacto na festa, proteger a identidade original, atitude que possivelmente lhes dava segurança a ponto de invadirem uma residência para furtar flores. E, por último, a função derradeira para a trama, seduzir. Foi a sedução que fez a moça permanecer observando a cena que se desenvolvia no quintal, confrontando fixamente através do olhar as figuras.

Nota-se, entretanto, que, mesmo as máscaras refletindo o aspecto físico ou psicológico das personagens no nível superficial do texto, seus portadores não conseguem se adequar totalmente a elas, que os sufocavam: “[...] procurar um meio de respirar melhor dentro da máscara” (p. 113). E, no final da narrativa, depois de transcorrido o susto, há separação entre o eu e a representação da máscara, deixando o primeiro sem conseguir se manifestar: “[...] os rostos sem palavras embaixo de três máscaras que vacilavam independentes” (p. 116).

Os estudos sobre a percepção e a imagem, dizem que “A imagem nunca é um ‘elemento’: tem um passado que a constituiu; e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência” (BOSI, 1977, p. 15). Assim, as imagens nos trazem à mente significações passadas, sendo, por exemplo, significativo que a figura do galo seja a líder do grupo, que conduz os demais para o jardim, como o animal por nós conhecidos que anuncia o amanhã.

Mas, apesar das alegorias que podem surgir das figuras mascaradas, o mais importante para nossa análise é o caráter de dissimulação e sedução que as máscaras trazem consigo, especialmente este último aspecto, que conduz para o nível mais profundo da narrativa.

Retomando para o conto, ao adentrar no jardim escuro e sufocante, o galo é seduzido pelos jacintos: “altos, duros, frágeis” (p. 114), que estavam próximos da janela. Notamos aqui, novamente, um elemento paradoxal: é como se as flores o chamassem, como um canto de sereia sedutor. Assim como o canto dessas figuras míticas, o chamado do jacinto revelou-se uma emboscada, uma armadilha, que o levou a confrontar um rosto branco. Ao quebrar o caule do jacinto é como se tudo se quebrasse e, ao mesmo tempo, se paralisasse. Sem saber que atitude tomar, as personagens se tornam estáticas como tudo anteriormente:

Mal porém quebrara a haste do jacinto maior, o galo interrompeu-se gelado. Os dois outros pararam num suspiro que os mergulhou em sono. Atrás do vidro escuro da janela estava um rosto branco *olhando-os*. O galo imobilizara-se no gesto de quebrar o jacinto. O touro quedara-se de mãos ainda erguidas. O cavaleiro, exangue sob a máscara, rejuvenescera até encontrar a infância e o seu horror. O rosto atrás da janela *olhava*. Nenhum dos quatro saberia quem era o castigo do outro. Os jacintos cada vez mais brancos na escuridão. Paralisados, eles se *espiavam*. (p. 114, grifos nossos).

A quebra do jacinto produz o surgimento do rosto da jovem na janela, acarretando um paralelismo entre a moça e a flor, visto que ambos são brancos e foram tocados por aquele encontro. Nota-se que a flor não chega a ser roubada, sendo apenas quebrada, assim como a jovem que não teve a vida totalmente alterada por aquele encontro.

Como apontamos, para alguns teóricos como Greimas (2002, p. 36), o campo sensorial mais importante é o tato, pois promove a interação direta entre as partes envolvidas. Desta maneira, o ato de tocar o jacinto seria como se também se estivesse tocando a jovem, rompendo a intimidade e a pureza dela, lembrando que a cor branca costuma estar relacionada com tais aspectos.

Logo, somos conduzidos para um nível mais profundo da narrativa, a segunda história apresentada pelo conto, que possui, como elemento de ligação com a primeira, o jacinto. Nessa segunda história, temos narrado o contato da jovem com o sexo oposto, como se os homens a tocassem, quebrando sua virgindade e inocência própria da idade. Observa-se que, no final do conto, ela amadurece, tendo o primeiro fio branco de cabelo.

Retornando para o trecho anterior, vemos que a narradora usa em momentos distintos “olhar” e “espiar”, construindo significações para o mesmo. Em “O olhar viajante (do etnólogo)”, de Sérgio Cardoso (1988), temos contato com a diferenciação entre olhar e ver,

diferença essa tão enraizada no nosso cotidiano que não nos questionamos sobre seus motivos. Ver algo indica uma atitude de passividade, reserva; já o olhar é ativo, pensante, procurando sempre algo, uma coisa:

O ver, em geral, conota no vidente uma certa discrição e passividade ou, ao menos, alguma reserva. Nele um olho dócil, quase desatento, parece deslizar sobre as coisas; e as espelha e registra, reflete e grava. [...] Com o olhar é diferente. Ele remete, de imediato, à atividade e às virtudes do sujeito, e atesta a cada passo nesta ação a espessura da sua interioridade. Ele perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de “ver de novo” (ou ver o novo), como intento de “olhar bem”. Por isso é sempre direcionado e atento, tenso e alerta no seu impulso inquiridor... (CARDOSO, 1988, p. 348).

Clarice Lispector leva essa diferença para dentro de seus textos, incluindo a distinção entre outros do ato da visão, por exemplo, diferenciando olhar e espiar. O olhar traz o sentido apresentado por Cardoso, envolvendo uma intimidade maior entre as partes. É mais perigoso, posto que derivado de um confronto direto: “Os companheiros, tornados pacientes pela tortura da máscara, olharam e viram uma casa e um jardim” (p. 113), “Atrás do vidro escuro da janela estava um rosto branco olhando-os” (p. 114), “O rosto atrás da janela olhava” (p. 114). É necessário observar que, apesar do risco desse ato, a personagem encontra-se protegida pelo vidro escuro da janela.

Já espiar envolve uma proteção maior, olhar discretamente, ocultando-se, se pensarmos na profissão de espião, de espionagem, na qual se deve ver, observar sem ser visto, com o objetivo de obtenção de informações. Destarte, em um primeiro instante, temos o choque das personagens ao olharem-se, passando para uma tentativa de distanciamento e preservação do próprio eu, para poderem se reconstruir.

Após o encontro, não há somente três mascarados, mas quatro. A figura branca torna-se membro daquele grupo, cúmplice daquela invasão. Quatro entidades paralisadas pelo silêncio e pela escuridão da noite:

A simples aproximação de quatro máscaras na noite de maio parecia ter percutido os recintos, e mais outros, e mais outros que, sem o instante no jardim, ficariam para sempre nesse perfume que há no ar e na imanência de quatro naturezas que o acaso indicara, assinalando hora e o lugar – o mesmo *acaso preciso* de uma estrela cadente. *Os quatro, vindos da realidade, haviam caído nas possibilidades que tem uma noite de maio em São Cristóvão.* Cada planta úmida, cada seixo, os sapos roucos aproveitavam a *silenciosa confusão* para se disporem em melhor lugar — tudo no escuro era muda aproximação. Caídos na cilada, eles se olhavam aterrorizados: *fora saltada a natureza das coisas* e as quatro figuras se espiavam de asas abertas. Um galo, um touro, o demônio e um rosto de moça haviam *desatado*

a maravilha do jardim... Foi quando a grande lua de maio apareceu. (p. 115, grifos nossos).

Tem-se então outro paradoxo construído na narrativa, posto que o acaso não tem data e hora marcada, trata-se do imprevisível. Assim como não há precisão no surgimento de uma estrela cadente, do contrário, não existiria, popularmente, a brincadeira de se fazer um pedido quando se vê uma, simbolizando sorte.

Há, na narrativa, um espaço determinado, como apontamos, e também um tempo determinado. O encontro entre os seres não ocorreu em qualquer circunstância, mas em uma noite de maio. O ambiente noturno é tradicionalmente marcado pelo mistério, pelo fantástico, pelo incerto, duvidoso, de forma que a maioria das narrativas fantásticas transcorre durante a noite. O poeta brasileiro João Cabral de Mello Neto, em sua poética, frisou essas características negativas da noite, como pode ser visto em poemas como “Psicologia da composição” e “A lição de poesia”.

Vilma Arêas (2005, p. 151), em “Mistério desentranhado”, texto que traça um diálogo entre “Mistério em São Cristóvão” e “At the bay”, de Katherine Mansfield, nos dá uma explicação do possível motivo de ter sido escolhido o mês de maio para abrigar essa derradeira noite: “O nosso ‘mês de maio’ dedicado às noivas por certo deriva das festas de maio europeias, tempo da primavera, quando se colhem flores, também associado à juventude e ao intercuro sexual – o que está perfeitamente de acordo com o texto de Lispector.”

4.1.3 O instante epifânico

No trecho destacado anteriormente, mais exatamente nos grifos que fizemos, temos a construção do momento epifânico do conto, quando tudo é deslocado do seu lugar de conforto, até os mascarados parecem vindos de outra realidade, embriagando o conto em uma atmosfera de mistério, em que ao mesmo tempo há silêncio e confusão, revelando a realidade. Isso é ressaltado pelo rompimento da estaticidade com o aparecer da lua, quebrando o encanto que havia se instalado naquele ambiente:

Foi quando a grande lua de maio apareceu.
Era um toque perigoso para as quatro imagens. Tão arriscado que, sem um som, quatro mudas visões recuaram sem se desfitarem, temendo que no momento em que *não se prendessem pelo olhar* novos territórios distantes fossem feridos, e que, depois da silenciosa derrocada, restassem apenas os jacintos – donos do tesouro do jardim. (p. 115, grifo nosso).

A luz é um símbolo de iniciação, transformação, da saída do período das trevas para o recomeço (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 567). Por conseguinte, quando há o

aparecimento da luz, ocorre a modificação na situação dos personagens que antes estavam paralisados ou aprisionados no noturno. É depois do advento da luz que os três mascarados fogem e a moça consegue se expressar.

Porém, é necessário salientar que o recuo acontece sem romperem o olhar, como se, a partir do momento em que isso acontece, eles já não fossem mais os mesmos. E não eram: os três mascarados tornaram-se ainda mais desajustados e a moça ganhou seu primeiro fio branco. Assim sendo, ao se entreolharem, eles compartilhavam seus desejos, medos, um jogo de sedução e cumplicidade pelos crimes cometidos – quebra do jacinto e violação de inocência e pureza da jovem. Ao se separarem, estão expostos aos perigos daquela noite de maio, em uma espécie de desmascaramento. Isto ocorre devido ser o olhar o campo sensorial da vontade, do conhecimento: “O olhar é linguagem da vontade e da força antes de ser órgão do conhecimento” (BOSI, 1988, p. 78).

Todas estas circunstâncias que levantamos conduzem ao ponto crucial, a descoberta da realidade, o desnudamento do real após o momento epifânico, vale lembrar é epifania:

É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita da consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve a personagem. (COLASANTI; SANT’ANNA, 2013, p. 129).

No conto, a epifania se instaura justamente no momento em que os jovens tomam conhecimento da aproximação perigosa que estava acontecendo, conduzindo-os para o misterioso, e é fortalecida após o surgimento do luar, da luz penetrando a escuridão da noite. Além disso, mais simbolicamente para nossos estudos, ocorre quando o círculo de olhares é rompido, atingindo todas as personagens da narrativa.

Retornando à casa, temos a família inteira desperta pelo grito da jovem, a própria residência se iluminando: “[...] a casa dos jacintos iluminara-se toda” (p. 116). As pessoas vão para o jardim com vela. Na descrição deste momento, as palavras relacionadas ao campo da luminosidade destacam-se, aguçando a percepção visual do leitor e, ao contrário da estaticidade da noite sem luz, após a separação e o luar, as coisas adquirem movimento:

Em breve as *velas* se espalhavam *dançando* na escuridão. Heras *aclaradas* se encolhiam, os sapos *saltavam iluminados* entre os pés, frutos se *douravam* por um instante entre as folhas. O jardim, *despertado* no sonho, ora se *engrandecia ora se extinguiu*; borboletas *voavam* sonâmbulas. Finalmente a velha, boa conhecedora dos canteiros, apontou o único sinal visível no jardim que se esquivava: o jacinto ainda vivo quebrado no talo... Então era

verdade: *alguma coisa sucedera*. Voltaram, *iluminaram* a casa toda e passaram o resto da noite a esperar. (p. 116, grifos nossos).

O rosto da adolescente revela as transformações derivadas da noite, da epifania, também em um traço paradoxal: ao mesmo tempo em que visivelmente torna-se menina, surge um fio branco em seus cabelos. “Seu rosto apequenara-se claro — toda a construção laboriosa de sua idade se desfizera, ela era de novo uma menina. Mas na imagem rejuvenescida de mais de uma época, para o horror da família, um fio branco aparecera entre os cabelos da frente” (p. 116). Para Arêas (2005, p. 151), o conto trata de uma cerimônia de iniciação da jovem: “Trata-se aqui de uma cerimônia de iniciação, ou simulacro dela, derivando daí a modificação causada pela ultrapassagem de uma fronteira: o amadurecimento da jovem”.

Todos retornam para a casa, na tentativa de reestabelecer a paz e a integridade que foi quebrada. Porém, a transformação, a iluminação da epifania clareou as verdadeiras condições de cada um: a avó “pronta a se ofender”, os pais “fatigados”, as crianças insuportáveis.

A mocinha aos poucos recuperou sua verdadeira idade. Somente ela não vivia a perscrutar. Mas os outros, que nada tinham visto, tornaram-se atentos e inquietos. E como o progresso naquela família era frágil produto de muitos cuidados e de algumas mentiras, tudo se desfez e teve que se refazer quase do princípio: a avó, de novo pronta a se ofender, o pai e a mãe fatigados, as crianças insuportáveis, toda a casa parecendo esperar que mais uma vez a brisa da abundância soprasse depois de um jantar. O que sucederia talvez noutra noite de maio. (p. 116-117).

Loredana Limoli e Ana Paula Ferreira de Mendonça (2012, p.8) tecem uma analogia entre o ato de quebra do jacinto e a desestabilização da família:

A abundância e o equilíbrio são, desde o início, associados à flor. Jacinto e família são semanticamente indissociáveis. A integridade de um é necessária à integridade da outra. Observa-se que à destruição física do jacinto corresponde a paralisação do progresso da família. No início, os jacintos são qualificados como “rígidos”; pouco antes de o jardim ser invadido, as flores “estremeciam imunes”, até se tornarem “cada vez mais brancos” e, enfim, um deles (o que estava mais alto e era maior) perecer. No plano figurativo, há uma nítida aproximação entre os eventos da flor e da família, que sai de um estado de equilíbrio “palpável”, semelhante à rigidez dos jacintos, passando pelo estremecimento do medo, a palidez e o fio de cabelo branco (cor dos jacintos), até a morte simbólica de uma situação de conforto, análoga ao furto e quebra da flor.

O jacinto, como uma flor, é frágil, assim como a família que estava protegida pela edificação da casa, por uma estrutura artificial construída pelo ser humano, que representava a

estrutura de falsa perfeição, baseada, muitas vezes, na mentira e na submissão. Cabe recordar que a família temia justamente o perigo exterior, isto é, o que não representava uma construção familiar, como o grupo de mascarados que invadiu o jardim e fere o jacinto.

Já os três mascarados dirigem-se ao baile atordoados pelo que havia acontecido, sofrendo as consequências daquele confronto de olhares e iluminação, em uma espécie de epifania às avessas. Não conseguem interagir com os demais participantes do evento, tornando-se um grupo único e desequilibrado, em que nem as próprias máscaras lhes correspondiam: “[...] um alto, um gordo e um jovem, um gordo, um jovem e um alto, *desequilíbrio e união [...]*” (p. 116, grifo nosso).

Portanto, neste conto poético, encontramos a estrutura epifânica nos moldes padrões apresentados por Colasanti e Sant’Anna (2013, p. 130), em *Com Clarice*. Estão presentes: o momento de pré-epifania, quando todos estão dormindo; de epifania, o momento da situação inusitada e revelação, reconhecimento do perigoso e realidade misteriosa, em conjunto com a iluminação; e a pós-epifania, quando ao retorno para o cotidiano, momento em que a casa retorna à normalidade.

4.2 “O búfalo”: amor/ ódio pelo olhar

4.2.1 Os animais

Último conto da coletânea *Laços de família*, “O búfalo” destaca-se no conjunto da obra por narrar a história de uma protagonista em busca de uma descoberta. Ela vai atrás de algo com um propósito específico, diferentemente das demais personagens, para as quais as circunstâncias do instante revelador não é objeto de procura, como em “A imitação da rosa”, “Preciosidade”, “Amor”. Trata-se da busca pelo ódio, por meio dos caminhos e da aproximação de animais do Jardim Zoológico.

A narrativa inicia-se com marcação temporal no passado: “Mas era primavera” (p. 126). É curiosa a escolha desta estação do ano para ambientar a trama, já que a primavera é conhecida por ser o período de acasalamento dos animais, ou seja, de amor.

A frase introdutória do texto principia com uma conjunção adversativa, que tem a função de ligar orações em contraste. Como não temos nada anteriormente exposto, podemos concluir que a narrativa começa *in media res*, com o drama já instalado; o leitor não sabe o que aconteceu anteriormente. Ao mesmo tempo, por meio da palavra “mas”, tem-se a percepção de algo que não está totalmente de acordo com os ideais da personagem, resta tentar descobrir os motivos:

Até o leão lambeu a testa glabra da leoa. Os dois animais louros. A mulher desviou os olhos da jaula, onde só o cheiro quente lembrava a carnificina que ela viera buscar no Jardim Zoológico. Depois o leão passeou enjubado e tranqüilo, e a leoa lentamente reconstituiu sobre as patas estendidas a cabeça de uma esfinge. "Mas isso é amor, é amor de novo", revoltou-se a mulher tentando encontrar-se com o próprio ódio mas era primavera e dois leões se tinham amado. (p. 126, grifos nossos).

O período que se inicia com preposição denotativa de inclusão é o que segue à oração adversativa exposta anteriormente, evidenciando a frustração da personagem diante da realidade que lhe foi exposta, do amor notabilizado. Mesmo o leão, animal predatório, considerado o rei da selva, um forte candidato a lhe fornecer o ódio que veio buscar, havia cedido às condições naturais e do ciclo da vida, aproximando-se da leoa. Ana Luiza Silva Camarani e Luiz Gonzaga Marchezan (2006, p.194) realçam, neste trecho, a existência da aliteração da consoante “l”, sendo esse um dos primeiros indícios de se tratar de uma narrativa poética: “a aliteração em l, consoante líquida, portanto, lembra os fluidos corporais

decorrentes do ato sexual e remete imediatamente à sinestesia da frase seguinte: cheiro quente”.

A partir desse instante, segue-se a apresentação de outros animais que marcam a passagem da personagem até o desfecho, sendo eles todos de categoria analógica, simbolizando sentimentos e atitudes humanas (ALVES, 2015, p.87), procedimento próprio da linguagem poética. De início, temos a girafa: “uma virgem” (p. 126), com toda a “inocência” de quem não carrega culpa, provocando na personagem sensação de doença, como se aquele ser a impregnasse do sentido de que estava fugindo, seja por pena de tal inocência, seja pelo fato de aquela “paisagem” – a girafa - contaminar seus desejos obscuros.

Para reforçar a ideia da dificuldade da personagem em sentir o ódio que viera buscar, o texto faz uso de paralelismos sintáticos. Isto pode ser visto no trecho a seguir, em que há a repetição de “sem conseguir”, “diante” e “o ponto”, tonificando a batalha interna da protagonista frente os obstáculos do zoológico: “*Sem conseguir — diante da aérea girafa pousada, diante daquele silencioso pássaro sem asas — sem conseguir encontrar dentro de si o ponto* pior de sua doença, *o ponto* mais doente, *o ponto* de ódio, ela que fora ao Jardim Zoológico para adoecer” (p. 126, grifos nossos).

No encontro com o hipopótamo, símbolo do amor humilde e, na perspectiva da personagem, irracional, a imagem deste animal é acompanhada por sua situação inerte - o animal não tem atitude para buscar “outra carne roliça”, ele apenas espera. Isto é expresso pelo uso de aliterações em diversas consoantes: “n”, “m”, “r”, “l”, “d” e também pela assonância em “o”, como pode ser visto nas palavras: “rolo”, “roliço”, “carne”, “redonda”, “esperando” e “muda” (CAMARANI; MARCHEZAN, 2006, p. 194). Além disso, as repetições das mesmas palavras, apenas com inversões na ordem, também ressaltam o caráter de inércia do animal: “O hipopótamo, o hipopótamo úmido. O rolo roliço de carne, carne redonda e muda esperando outra carne roliça e muda” (p. 127).

Os macacos, dos quais a protagonista se aproxima em seguida, representam não somente o sentimento que luta para transformar a felicidade, a resignação, mas também a inocência original do ser humano. A atitude dos primatas produz o instinto assassino na mulher, entretanto, não é em qualquer lugar que ela deseja mirar, ela quer balar entre os olhos: “Mas não era no peito que ela mataria, era entre os olhos do macaco que ela mataria, era entre aqueles olhos que a olhavam sem pestanejar” (p. 127).

O signo do olhar, como dito, é fundamental na construção da poética clariciana, fazendo Benedito Nunes (1995, p.87) destacar o “confronto pelo olhar” nas obras. Todavia, até o encontro com o búfalo, tal confronto não ocorre. Sempre que a personagem nota que

algum dos animais está olhando em sua direção, ela desvia seu olhar, motivo que fica claro no final da narrativa.

Temos, em seguida, o elefante e o camelo. O primeiro, apesar de possuir tamanho e potência aterrorizadores, deixa-se levar pelos caminhos que lhe são impostos, revelando docilidade e bondade, exatamente o contrário da protagonista que luta buscando uma saída: “Aquela potência que no entanto se deixaria docilmente conduzir a um circo, elefante de crianças. E os olhos, numa bondade de velho, presos dentro da grande carne herdada” (p. 128).

Já o segundo simboliza a paciência de ruminar, sobre si mesmo, algo que a personagem não possui, cega pela ânsia, pelo ódio: “O camelo em trapos, corcunda, mastigando a si próprio, entregue ao processo de conhecer a comida” (p. 128). Para Greimas (2002, p. 71), o paladar ou a percepção gustativa é a mais completa dos sentidos, dado que se situa no interior do próprio corpo, possibilitando a junção plena de corpo e objeto. Todavia, trata-se de algo superficial e passageiro:

Isso seria devido, parece, ao fato de que a conjunção gustativa está situada no próprio interior do corpo e que o sujeito, em sua relação com objeto, é neste caso o ator predominante; também o fato de que, apesar das aparências, o contato saboroso é sempre efêmero, descendo em direção à garganta e, finalmente, bastante superficial. (GREIMAS, 2002, p. 71).

A personagem não possui essa habilidade de conhecer, de se interiorizar entrando em contato com o ódio. Sendo assim, o único elemento que chegou perto de aproximar esse animal da sensação de ódio que ela buscava, foi o aroma exalado pela poeira: “Lágrimas encheram os olhos da mulher, lágrimas que não correram, presas dentro da paciência de sua *carne herdada*. Somente o cheiro de poeira do camelo vinha de encontro ao que ela viera” (p. 128, grifo nosso). Entretanto, ainda não era na quantidade certa, não era a “água negra”.

“Carne herdada”, traço atribuído ao elefante, ao deslocar-se para a caracterização da mulher, faz com que todos os aspectos listados também lhe sejam designados:

A carne herdada, que acima se referia ao elefante, é aqui deslocada e passa a caracterizar a mulher, permitindo que todos os outros sentimentos que ela rechaça – amor, resignação, docilidade - sejam também considerados como características suas, o que é reiterado pela sua exclamação desesperada: “Oh Deus, quem será meu par neste mundo?”. (CAMARANI; MARCHEZAN, 2006, p. 194).

O penúltimo animal encontrado pela protagonista, antes do derradeiro encontro com o búfalo, é o quati. Este, mais uma vez, emana o sentimento de ingenuidade e, ao mesmo

tempo, de curiosidade. Com ele, novamente, é retomado o confronto de olhares e, assim como da primeira vez, ela apenas desvia o olhar, fugindo da pergunta que lhe era feita: “O quati curioso lhe fazendo uma pergunta como uma criança pergunta. E ela desviando os olhos, escondendo dele a sua missão mortal” (p. 130).

Deste modo, a figura dos animais recebe significados além dos próprios, dos designados em contexto denotativo. A eles, são atribuídas características que a protagonista lhes dá em sua busca. Produzindo o recurso imagético da figuração: “[...] em que um tema (discurso abstrato) é convertido em figuras (discurso figurativo)” (THAMOS, 2003, p. 103). Os animais, figuras concretas, representam as formas de amor; o búfalo o ódio, as jaulas representam o sentimento de aprisionamento da mulher.

É após este encontro que a personagem parece, realmente, tomar consciência da situação de aprisionamento em que vive. Em uma inversão, ela troca de posição com os animais: não são eles que estavam enjaulados, mas ela: “rodeada pelas jaulas, enjaulada pelas jaulas fechadas” (p. 126), “[...] por um instante lhe parece que ela estava enjaulada e que um quati livre a examinava. A jaula era sempre do lado onde ela estava [...]” (p. 130), em uma espécie de zoomorfização, na qual ela se torna um animal aprisionado, e ao final do conto em uma búfala, afinal seu parceiro é o búfalo.

Referente aos animais, como ressalta Benedito Nunes (1995, p. 132): “Os animais gozam, no mundo de Clarice Lispector, de uma liberdade incondicionada, espontânea, originária, que nada – nem a domesticação degradante de uns, nem a aparência frágil e indefesa de outros – seria capaz de anular”. Sendo assim, não é possível aprisioná-los, ao contrário da personagem que está atada aos próprios sentimentos.

Para acentuar a adversidade que envolve a empreita da protagonista e, ao mesmo tempo, o desespero que ela sente por não encontrar o que busca, há um intenso uso de orações que se iniciam com a conjunção adversativa “mas”: “Mas era primavera” essa aparecendo três vezes, “Mas isso”, “Mas a girafa”, “Mas não diante”, “Mas não sabia”, “Mas o elefante”, “Mas que não”, “Mas não o camelo”, “Mas de repente”, “Mas o céu”, “Mas como”, “Mas onde, onde”, “Mas de novo”. Entretanto, esta recorrência sofre diminuição após o encontro com o búfalo, evidenciando o fim dos obstáculos na busca, que está se aproximando do instante derradeiro: “Ah, disse. Mas dessa vez porque dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro” (p. 134). A frase aparenta representar alívio, algo positivo, combinado com demais elementos da oração, como o advérbio “enfim”, que expressa ideia de finalização, e “dessa vez”, especificando que nenhuma das outras tentativas havia sido bem-sucedidas.

Para intensificar a carga emocional da personagem, que se recusa aceitar qualquer vestígio de amor, de perdão, de todos os sentimentos alegorizados pelos animais, construções envolvendo advérbios negativos também são recorrentes na narrativa, como “não”, “nunca”, “nenhum”, acentuando-se no seguinte trecho:

O mundo de primavera, o mundo das bestas que na primavera se cristianizam em patas que arranham *mas não* dói... oh *não mais* esse mundo! *nã o* mais esse perfume, *não* esse arfar cansado, *não mais* esse perdão em tudo o que um dia vai morrer como se fora para dar-se. *Nunca* o perdão, se aquela mulher perdoasse mais uma vez, uma só vez que fosse, sua vida estaria perdida — deu um gemido áspero e curto, o quati sobressaltou-se — enjaulada olhou em torno de si, e como *não* era pessoa em quem prestassem atenção, encolheu-se como uma velha assassina solitária, uma criança passou correndo sem vê-la. (p.131, grifos nossos).

Todos esses recursos linguísticos apontados servem para criar uma ilusão referencial no leitor, ou seja, a iconização. Este é um dos mais sensoriais procedimentos de figurativização, pois carrega a capacidade de gerar imagens visuais e sonoras, por relacionar som e sentido, característica da poesia:

Ilusão referencial é a expressão com que normalmente se designa a segunda etapa dos procedimentos de figurativização na arte literária. Essa etapa é a da iconização, uma espécie de ênfase figurativa do discurso, um expediente de criação de imagens mais típico da poesia. É quando, relacionando o som com o sentido, o poeta procura dar a ver aquilo de que fala, manifestando o desejo de fazer que o poema se identifique concretamente com o próprio referente. (THAMOS, 2003, p. 114).

4.2.2 A poeticidade na narrativa

Os paralelismos, as aliterações, as assonâncias, a iconização e as analogias apresentadas não são os únicos indícios de que o conto é uma narrativa poética. Há também algumas das características apresentadas por Tadié (1978): o tratamento do espaço, da personagem e da própria história.

Como já estudado em “Mistério em São Cristóvão”, para o teórico francês, o espaço neste tipo de narrativa é ativo, tornando-se, por sua vez, personagem, contendo a revelação. Além do mais, deve abrigar um itinerário, uma viagem que parte do exterior em direção ao interior: “O itinerário, a viagem na narrativa poética, representa assim a última etapa de uma evolução que vai da viagem exterior à viagem interior, e da viagem interior a uma viagem

através desses grandes espaços livres que as palavras são suficientes para engendrar”¹² (TADIÉ, 1978, p. 67. Tradução Ana Luiza Silva Camarani).

Como nos aponta Mariângela Alonso (2013, p. 62), em *Instantes líricos de revelação: a narrativa poética em Clarice Lispector*, que tem como *corpus* o romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector:

Na narrativa poética, o espaço é parte integrante de uma dilatação interior marcada por imagens e percepções das personagens. Por meio das imagens suscitadas, há nessas narrativas uma significativa imagem do mundo e do ser, ou seja, a representação de espaços essencialmente simbólicos.

Esta proposição corresponde ao que encontramos no conto, pois temos nele uma personagem que vai até o Jardim Zoológico, percorrendo as jaulas, em busca de um animal, um ser externo que possibilite a transformação interna, modificando seus sentimentos, obtendo o ódio desejado. A escolha desse ambiente para personificar a busca da mulher torna claro como ela estava se sentindo: enjaulada, presa por condições psicológicas, de certa forma exposta ao divertimento alheio e no que ela deseja tornar-se, um ser que sabe odiar, que possui liberdade incondicional, como os animais das narrativas claricianas:

O espaço ocupa um lugar privilegiado neste conto [“O búfalo”], na medida em que está intimamente relacionado às emoções e ao comportamento dos atores. Visto de uma perspectiva globalizante, o espaço enunciado pode ser entendido como um prolongamento da protagonista. De certa forma, não haveria exagero em afirmar que existe neste texto uma actorialização do espaço, na medida em que a busca exterior de um parceiro animal, que se constitui no elemento central da intriga, nada mais é, na verdade, que a retração da dimensão física e mental da personagem principal. (LIMOLI, 2004, p. 37).

Já a personagem da narrativa poética está constantemente em busca do eu verdadeiro, fazendo com que a construção dos caracteres se torne indefinida e deixando espaço para o destaque do ambiente e para a estrutura poética: “[...] a ausência de relevo atraem ainda mais a atenção sobre a estrutura poética, propriamente verbal, da mensagem transmitida”¹³ (TADIÉ, 1978, p. 45. Tradução Ana Luiza Silva Camarani). A protagonista em questão não possui nome; sabemos que veste, apesar de se tratar de uma estação quente, um casaco

¹² *L’itinéraire, le voyage dans le récit poétique, représente ainsi la dernière étape d’une évolution qui va du voyage extérieur au voyage intérieur, et du voyage intérieur à un voyage à travers ces grands espaces vacants que les mots suffisent à engendrer.* (TADIÉ, 1978, p. 67)

¹³ “[...] l’absence de relief attirent encore davantage l’attention sur la structure poétique, proprement verbale, du message transmis. (TADIÉ, 1978, p. 45)

marrom e uma saia, e que foi abandonada, rejeitada pelo homem que amava. Daí a importância do Jardim Zoológico, espaço que proporciona o afloramento dos sentimentos e, como mostrado, reflete o interior da personagem e seu conflito.

Outra característica da narrativa poética apontada por Tadié, que está presente no conto é a transformação da personagem, sua iniciação: “[...] a intriga passional conta pouco, o indivíduo, frequentemente anônimo, realiza os gestos que fazem dele o sujeito de uma iniciação”¹⁴ (TADIÉ, 1978, p, 146. Tradução de Ana Luiza Silva Camarani). Em vista disso, não são importantes para o todo significativo de “O búfalo” os motivos que levaram o homem a abandonar a protagonista; importa, apenas, como isso modificou a mulher do casaco marrom, que necessita de contatos externos para sentir o ódio que tal situação provocou.

Retornando à história, há dois momentos significativos que é necessário lembrar: o passeio na montanha-russa e a derrubada dos pertences da bolsa, antes do encontro com o búfalo e a concretização do confronto do olhar. Cansada de não encontrar com o ódio, a protagonista dirige-se à montanha-russa na tentativa de chegar a ele sem o contato externo. Porém, os percalços começam a surgir: ela está em uma fila de namorados e do chão brotavam ervas que emanavam amor. Até que

[...] de repente foi aquele vôo de vísceras, aquela parada de um coração que se surpreende no ar, aquele espanto, a *fúria vitoriosa* com que o banco a precipitava no nada e imediatamente a soerguia como uma boneca de saia levantada, o profundo ressentimento com que ela se tornou mecânica, o corpo automaticamente alegre — *o grito das namoradas!* — seu olhar ferido pela grande surpresa, a ofensa, "*faziam dela o que queriam*", a grande ofensa — *o grito das namoradas!* — a enorme perplexidade de estar *espasmodicamente brincando, faziam dela o que queriam*, de repente sua *candura exposta. Quantos minutos?* os minutos de um grito prolongado de trem na curva, e a alegria de um novo mergulho no ar insultando-a como um pontapé, ela *dançando descompassada* ao vento, dançando apressada, *quisesse ou não quisesse* o corpo sacudia-se como o de quem ri, aquela sensação de *morte às gargalhadas*, morte sem aviso de quem não rasgou antes os papéis da gaveta, não a morte dos outros, a sua, sempre a sua. Ela que poderia ter aproveitado *o grito* dos outros para dar seu urro de lamento, ela se esqueceu, ela só teve espanto. (p. 129, grifos nossos).

A montanha-russa funciona com um ponto de distensão da personagem, para chegar mais livremente ao búfalo. Nela, a mulher sente o paradoxo dos seus sentimentos que ocorrem ao mesmo tempo - e que irão se expandir no desfecho - como é ressaltado pelas expressões: “*fúria vitoriosa*”, “*espasmodicamente brincando*”, “*dançando descompassada*”, “*quisesse ou*

¹⁴[...] *l'intrigue passionnelle y compte peu, l'individu, souvent anonyme, accomplit les geste qui font de lui le sujet d'une initiation.* (TADIÉ, 1978, p, 146)

não quisesse”, “morte às gargalhadas”. Ademais, temos novamente a repetição de estruturas sintáticas – “grito das namoradas”; “faziam dela o que queriam” - que não somente auxiliam na constituição da narrativa poética, mas também - segundo Benedito Nunes (1995, p. 137), ao elucidar sobre as repetições na poética clariciana - aumentam a ênfase emocional:

O ritmo dessa repetição insistente e obsessivo, não apenas assegura (como nos estribilhos e fórmulas mágicas que ganham com a 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).

Além disso, é marcante no trecho a figura corpórea. A personagem manifesta todas as sensações através do corpo: com um “voo de vísceras”, ele é jogado de um lado para outro, como se ela fosse uma boneca. Um corpo que não tem força para gritar, para exprimir seus verdadeiros sentimentos, ao contrário dos demais participantes do brinquedo, rememorando com os movimentos da montanha-russa do sofrimento daquele amor, que a faz descompassar (“dançando descompassada ao vento, dançando apressada”) e perder o controle do corpo.

Afinal, é pelo corpo que tomamos conhecimento do mundo, que construímos nossa entidade, unindo passado e presente. Todos os dados vividos são captados pelo corpo, sendo ele símbolo da existência, aquilo que nos coloca no mundo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 227), bem como apenas conhecemos o outro através do corpo:

Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 269).

Desta maneira, todo sofrimento que a personagem vivenciou, proveniente do amor negado, é revelado em seu corpo. Este se sente em vísceras, sem liberdade para poder dar o grito libertador e descontrolado, como se não fosse seu próprio corpo, mas de um ser sem vida. A personagem não é a única que está fragmentada, fazendo com que a descrição dos outros animais seja realizada por partes também, de modo metonímico, como se não houvesse possibilidade de completude (ROSENBAUM, 1999, p. 117), como se vê nos seguintes trechos: “daquele silencioso pássaro sem asas”; “a macaca com olhar”; “Depois passeou ao longe com os quadris estreitos, os quadris concentrados. O pescoço mais grosso que as ilhargas contraídas. Visto de frente, a grande cabeça mais larga que o corpo [...]” (p. 132) - especialmente neste último excerto, em que há a descrição do búfalo em pedaços.

Possivelmente, essa ausência de totalidade é reflexo do interior da personagem, que se sente incompleta, como o episódio da montanha-russa aponta. Ademais, ao final do conto, depois do momento epifânico e de finalmente conseguir o que buscava, isto é, o ódio, a mulher consegue ver o búfalo inteiro e não apenas fragmentos: “Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo” (p. 135).

Outro traço do corpo proeminente no conto é a recorrência da palavra carne (ROSENBAUM, 1999, p. 117), como vemos em: “*carnificina*”; “Não diante daquela *carne* que se distraíra [...]” (p. 126, grifo nosso); “O rolo roliço de *carne*, *carne* redonda e muda esperando outra *carne* roliça e muda. Pois havia tal amor humilde em se manter apenas *carne*, [...]” (p. 127, grifo nosso); “os braços *descarnados*”; “presos dentro da grande *carne* herdada” (p. 128, grifos nossos); “presas dentro da paciência de sua *carne* herdada”. Assim aponta Rosenbaum (1999, p. 117): “No limite, toda a narrativa se exime em abordar corporalmente as cenas, focalizando órgãos, movimentos e gestos dos corpos ou de fragmentos deles”.

O próximo episódio em que temos revelada a condição da personagem, como ela se sentia violada e exposta, é na lembrança do dia em que a bolsa caiu na rua, revelando o conteúdo. Estes momentos servem para revelar ao leitor como a personagem se sentia interiormente, como estava em uma situação desesperadora, em que o amor e a confiança haviam sido desacreditados, restando-lhe apenas aprender a odiar: “Não olhava para ninguém. Contrita como no dia em que no meio de todo o mundo tudo o que tinha na bolsa caíra no chão e tudo o que tivera valor enquanto secreto na bolsa, ao ser exposto na poeira da rua, revelara a mesquinha de uma vida íntima de precauções” (p. 129-130).

4.2.3 O encontro

O alívio de todas as situações, sentimentos expostos, ocorre quando, finalmente, ela encontra seu par, o búfalo. Um animal que se assemelha a ela corporalmente, posto que a protagonista veste um casaco marrom. Em outras palavras, uma espécie de casaca os protege: “Sem esperança, ouviu a leveza de um riacho. Abaixou de novo a cabeça e ficou olhando o búfalo ao longe. Dentro de um casaco marrom, respirando sem interesse, ninguém interessado nela, ela não interessada em ninguém. *Certa paz enfim*” (p. 132, grifo nosso).

Ele inicialmente a rejeita, despreza-a. Tem-se a presença de expressões como “fêmea desprezada” e “fêmea rejeitada”, assemelhando-se à lembrança do que o amado havia feito – dando-lhe as costas, apesar dos intentos dela de chamar atenção. A atitude de ser desprezada, mais uma vez, faz brotar dentro dela a “água negra” que deseja, o ódio: “Ah, disse. Mas dessa

vez porque dentro dela escorria *enfim* um primeiro fio de *sangue negro*” (p. 134, grifo nosso). A mulher, temerosa, mais uma vez desvia o olhar do búfalo, mas acaba cedendo e olhando:

O búfalo voltou-se, imobilizou-se, e à distância encarou-a.

Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo.

Enfim provocado, o grande búfalo aproximou-se sem pressa. (p. 134, grifo nosso).

O despertar da lembrança do amor desprezado provoca o quiasmo, não somente retórico – inversão na sintaxe - mas também nos sentimentos, ela declara amor odiando e odeia amando. Segundo Nadia Gotlib (1988, p. 18-19), a figura do quiasmo é dominante na obra de Clarice: “Trata-se da série dupla, de contrários invertidos, à moda do quiasmo, como desenho de X, e ‘x’ da questão, que tem no vértice o seu ‘ponto crítico’”.

Cria-se um jogo com as duas paixões opostas, se acompanharmos o raciocínio de a *Retórica das paixões* (2000), de Aristóteles. Para o pensador, apenas amamos aquilo que nos é semelhante (p. 27). Isto posto, a mulher finalmente encontrou seu par no búfalo, figura análoga a ela, pois ela vestia um casaco marrom o que a aproximava da pelagem do animal. Além disso, ele carrega no olhar o ódio que estava impedido de manifestar-se nela, tornando-se cúmplice deste sentimento. Deste modo, é como se os dois formassem um casal, no zoológico que estava em plena primavera, no qual os animais estavam emanando representações do sentimento amoroso.

Assim, a personagem projeta no búfalo a imagem do que buscava, visto que ele também a desprezou como seu antigo parceiro. Dessa forma, a partir de seu corpo e de suas experiências existenciais, a personagem molda as imagens, gerando novos significados e imagens internas, desconstruindo o significado original, atribuindo outros de acordo com o corpóreo. Sobre essa propriedade do corpo de gerar significações, Bosi (1977, p.14) expressa:

Toda imagem pode fascinar como uma aparição capaz de perseguir. O enlevo ou o mal-estar suscitado pelo outro, que impõe a sua presença, deixa a possibilidade, sempre reaberta, da evocação. Para nossa experiência, o que dá o ser à imagem acha-se necessariamente mediado pela finitude do corpo que olha. A imagem do objeto-em-si é inaferrável; e quem quer apanhar para sempre o que transcende o seu corpo acaba criando um novo corpo: a imagem interna, ou o desenho, o ícone, a estátua.

Já sobre o ódio, o pensador grego não realiza uma explanação tão extensa quanto a voltada para o amor. Para ele, há três causas do ódio: a cólera, o ultraje e a calúnia

(ARISTÓTELES, 2000, p. 29). A respeito do ódio e da cólera, esta seria de caráter individual, oposto ao primeiro, que pode ser voltado a grupos de pessoas. Outra informação importante é que a cólera pode ser curada, mas o ódio não (ARISTÓTELES, 2000, p. 29): este seria, para o autor, eterno. Olhando na concepção aristotélica, a personagem do conto sentiria, na realidade cólera, já que seu sentimento é destinado a uma pessoa, o homem que rejeitou seu amor.

E, finalmente, temos o confronto entre as partes e o momento epifânico:

Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela *não olhou* a cara, nem a boca, nem os cornos. *Olhou seus olhos*.
E *os olhos* do búfalo, *os olhos olharam seus olhos*. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. *Olhos* pequenos e vermelhos a *olhavam*. Os *olhos* do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranqüilo de ódio, *a olhava*. (p. 135, grifos nosso).

Instaura-se, aqui, o confronto e a potência mágica do olhar, motivos recorrentes da poética clariciana, segundo Benedito Nunes (1995), situação em que dois indivíduos trocam olhares se enfrentando, ao mesmo tempo em que se conhecendo e se complementando. O crítico ressalta exatamente este ponto na narrativa em questão: “[...] ‘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” (p. 87, grifo do autor).

A reiteração de vocábulos e outras expressões relacionadas ao olhar é marcante no decorrer de toda a narrativa, fazendo-se presente como no trecho mostrado. Todavia, também encontramos expressões relacionadas com outros campos sensoriais, como “ouviu a leveza”; “não mais esse perfume”; “sensação”; “sentida na boca”; “duro músculo do corpo”; “escorrendo”, “branco gelatinoso”, entre outras.

Focalizando no tópico do olhar, trazemos pensamentos de dois críticos. Primeiro Alfredo Bosi (1988, p. 78), em “Fenomenologia do olhar”, sobre o 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 significativo que o crítico destaque o aspecto da sensualidade desse campo sensorial. Afinal, foi por intermédio do olhar que a personagem encontrou seu parceiro ideal, em um jogo de sedução entre olhar e não olhar, ceder ou não ceder à potência passional que os

envolvia. Revela-se o desejo da mulher de se entregar ao ódio que o búfalo disseminava contra ela e, ao mesmo tempo, o medo que tinha da força do sentimento, da “água negra” que percorria seu interior.

Roland Barthes (1982, p. 256, grifo do autor) coloca o olhar como um elemento colaborativo para a junção entre o eu e o outro; afinal, não há como identificar nele a certeza de quem olha e quem é olhado: “[...] 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”. Em outras palavras, ao olhar nos olhos do animal, a mulher se uniu ao búfalo e ele a ela.

Por esta razão, o olhar é muito significativo e recorrente na obra de Lispector. Por meio dele, temos contato com as percepções das personagens, seus conflitos e desejos. Além disso, ele estabelece a relação entre o eu e o outro, fundamental na poética da escritora. Na narrativa em questão, a única forma de a mulher conhecer o ódio era olhando nos olhos do ser que o possuísse (no caso, o búfalo). Logo, ela não poderia encarar os outros animais, pois os olhos deles manifestavam apenas amor, paciência, inocência, tudo o que ela não deseja e não poderia auxiliar na sua transformação interna.

O final do conto revela o momento ápice da epifania:

Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, *entrando cada vez mais fundo dentro daqueles* olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num *suspiro de sono*, sem querer nem poder fugir, *presa ao mútuo assassinato*. *Presa* como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. *Presa*, enquanto escorregava *enfiteçada* ao longo das grades. Em tão lenta *vertigem* que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo. (grifos nossos, p. 135).

A mulher não consegue se desvencilhar do olhar do búfalo, como se, cada vez mais, ficasse presa ao animal, até que a vertigem toma conta do seu corpo. Para Olga de Sá (1979, p. 106), o momento epifânico está relacionado com a visão, não no sentido racional de ver, mas o de criação, da imaginação: “A epifania é o momento de visão. Se não tem que ver com inteligência racionalizante, tem que ver com a imaginação, como fonte de criação”.

Na narrativa em questão, a personagem não vê simplesmente o búfalo, ela entra em confronto com ele pelo olhar. Atribuindo-lhe o poder de criar nela o sentimento de ódio, atinge-se o instante de descoberta e de epifania que tanto busca. Esta última, em Clarice Lispector, também pode estar relacionada com o profano, a morte: “Essenciais elementos epifânicos estão aí [*Perto do coração selvagem*] presentes: a visão transfigurada, o

deslumbramento da beleza mortal, a contemplação, o silêncio sagrado, o som dos sinos do sono, a explosão de alegria profana, a revelação da vida, o arroubo, a aparição do anjo, a glória” (SÁ, 1979, p. 194). No conto, encontramos vários desses índices: a beleza mortal, no ato da personagem de mirar o céu - devido ao final dúbio não sabemos ao certo se as personagens morreram ou não; a contemplação - e o sono - “num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir” (p. 135).

Este final ambíguo entre vida e morte é mais uma representação da ambiguidade que percorre o conto. Estar ou não presa, amar ou odiar, olhar ou não olhar: todas são duas faces de uma mesma moeda, de um mesmo jogo: “Na cena final, ela já é “presa” dele e ele, dela. E termina em vertigem, lenta vertigem, em que o punhal, símbolo fálico de poder que executa o amor e a morte, consuma este terrível jogo a dois” (GOTLIB, 2011, p. 409).

4.3 “Preciosidade”: o corpo e o ritmo

“Preciosidade” é uma narrativa que, segundo Clarice Lispector, como visto em sua crônica “Explicação que não explica” (1999a, p. 238-239), causou-lhe irritação, ao final chegando a antipatizar com a personagem, sendo, em sua perspectiva, um mau conto. Nosso objetivo não é discutir tal consideração da autora, mas, sim, demonstrar que sua construção elabora poeticamente a manifestação de sensações e sentidos, possibilitando a constituição da iminência do corpo e a do medo. Todavia, a análise detida da composição, mostra a sua superior qualidade como se verá.

Porém, antes da análise, cabe uma conceituação dos termos preciosidades e precioso (a). Para tanto, recorreremos ao *Novo Aurélio século XXI*: o dicionário da língua portuguesa (1999), no qual podemos encontrar:

Preciosa: [F.subst. de precioso]. S.f. Bras. BA Pop. A vulva.

Preciosidade: [Do lat. *Pretiositate*] S.f. 1. Qualidade de precioso. 2. Aquilo que é precioso: “– Oh!... Deixa disso! Reclamava Pombinha, estorcendo-se em cócegas, e deixando ver *preciosidades* da nudez fresca e virginal.” (Aluízio Azevedo, *O cortiço*, p. 165).

Precioso: [Do lat. *Pretiosu*]. Adj. 1. De grande preço: joia *preciosa*. 2. Magnífico, suntuoso, rico, finíssimo: Tinha o palácio *preciosas* alfaias. 3. A que se dá vivo apreço: amizade *preciosa*. 4. De grande importância, valiosíssimo: colaboração *preciosa*. 5. Presumido, afetado, amaneirado: estilo *precioso*. (FERREIRA; ANJOS, 1999, p. 1624, grifos do autor).

Desta forma, podemos ter consciência da diversidade de significados. Chamamos a atenção, primeiramente, para os que contribuem para o sentido sexual que o conto constrói. Temos, por exemplo, a linguagem popular que relaciona a palavra preciosa com a vulva, parte externa do órgão feminino. Logo abaixo, para exemplificar “preciosidade”, o dicionário utiliza um trecho de *O cortiço*, de Aluízio Azevedo, que envolve a personagem Pombinha, conhecida por sua virgindade, e o excerto aponta o caráter valorativo desse fato.

Ademais, outro significado que contribui para a análise é o quinto do vocábulo “precioso”. A personagem da narrativa é descrita como possuidora de tal poder, a ponto de julgar que os demais deveriam venerá-la: “obedecendo à arrogância de seu corpo, representante de um poder supremo” (p. 83). Sendo assim, a jovem pode ser considerada preciosa, pelo seu modo de agir, presunçoso, com maneiras próprias e também por ainda ser virgem.

Em linhas gerais, o conto narra a rotina de uma jovem estudante de quinze anos a caminho da escola. Na primeira manhã, observamos seu comportamento; já o dia que se segue é marcado por um incidente que modificará seu modo de ser, mudando sua essência.

Os quatro primeiros parágrafos do texto funcionam com uma espécie de sumário (GENETTE, 197-, p. 96). Neles, é informado o seu percurso, do despertar solitário enquanto o resto da casa dormia até a caminhada da residência para pegar um ônibus e um bonde que a levariam ao seu destino.

Neste rápido relato dos atos matutinos, a narrativa já oferece características específicas da personagem e pista do acontecimento que está para ocorrer. Em relação ao primeiro tópico, temos pronunciada a fé que a adolescente possui de carregar algo precioso em seu interior, como pode ser visto nas expressões em destaque, “vastidão quase majestosa”, “algo precioso”:

Tinha quinze anos e não era bonita. Mas por dentro da magreza, a *vastidão quase majestosa* em que se movia como dentro de uma meditação. E dentro da nebulosidade *algo precioso*. Que não se espreguiçava, não se comprometia, não se contaminava. Que era intenso como *uma joia*. Ela. (p. 82, grifos nossos).

Essa percepção de posse de um sentimento ou de algo de grande valor que a acompanhava é transmitida em diversas outras partes da narrativa, em que se lê: “autoritário e perfeito era erguer o braço”; “arrogância de seu corpo”; “poder supremo”; “era obrigada a ser venerada”; “Proibitiva, ela os impedia de pensar”; “Comia como um centauro”; “era a princesa do mistério intacto”, entre outras expressões e frases. Esse ideal de poder é contrabalançado com o sentimento de medo de entrar em contato com o masculino.

A pista do acontecimento que está por ocorrer pode ser encontrada no terceiro parágrafo do conto:

Acordava antes de todos, pois para ir à escola teria que pegar um ônibus e um bonde, o que lhe tomaria uma hora. O que lhe daria uma hora. De devaneio agudo como um crime. O vento da manhã violentando a janela e o rosto até que os lábios ficavam duros, gelados. Então ela sorria. Como se sorrir fosse em si um objetivo. Tudo isso *aconteceria se tivesse* a sorte de *“ninguém olhar para ela”*. (p. 82, grifo nosso).

O escrito é marcado especialmente por verbos de ação conjugados no pretérito imperfeito, como “acordava”, “ficavam”, “sorria”, tempo que tem por característica principal ser utilizado para situações que simbolizam frequência, repetição. Entretanto, ao final, temos a locução verbal construída com o futuro do pretérito do indicativo e o pretérito imperfeito do subjuntivo, “aconteceria se tivesse”, simbolizando a dúvida da segurança que a jovem possuía em relação ao percurso até a escola e indiciando a possibilidade de algum acontecimento. Quase um efeito de esboço, segundo as concepções de Genette (197-, p. 73, grifos do autor): “Não serão de confundir esses anúncios, por definição explícitos, com aquilo que há-de antes

chamar *esboço* [*amorces*], simples marcos de espera sem antecipação, mesmo alusiva, que apenas mais tarde encontrarão a sua significação e que relevam da muito clássica arte da ‘preparação’ [...]”.

4.3.1 O ambiente e despontar das sensações

Segue-se, então, a descrição da saída de casa, do ambiente interior, protegido, para alcançar a rua, o lugar não delimitado, o externo, em que as fronteiras são mutáveis, no qual tudo é pensado, refletido. “Esse espaço, o da casa, é marcado pela tranqüilidade de ser da protagonista. Os espaços externos à casa não, sendo as ações milimetricamente pensadas na rua, no ônibus (que percorre ruas) e na escola” (SUZUKI, 2006, p. 65).

Outrossim, a casa é marcada pelo uso de expressões sensoriais que transmitem o efeito de monotonia: “[...] transpunha a *mornidão insossa* da casa, galgando-se para a *gélida fruição* da manhã. Então já não se apressava mais” (p. 83, grifos nossos).

Como pode ser visto, a personagem desejava a saída do ambiente familiar, tanto que, ao retornar para a casa, ao final das aulas, sente falta da batalha que vivenciava no decorrer do percurso. “Mas sentia falta da batalha das ruas. Melancolia da liberdade, com o horizonte ainda longe” (p. 86). Ela também procura aproximação com elementos que encontrava na rua, como a fumaça: “As duas descalças, de pé na cozinha, a fumaça do fogão” (p. 86).

Ao sair para o ambiente externo, as percepções mudam. Não há mais o caráter insosso; as coisas tornam-se mais concretas, variando entre os extremos, frio e calor, fixando-se nesse último:

Ao vento de junho, 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, representante de um poder supremo, de longe o ônibus começa a tornar-se incerto e vagaroso, vagaroso e avançando, cada vez mais concreto – até estacar no seu rosto em *fumaça e calor, em calor e fumaça*. (p. 83, grifos nossos).

A expressão ressaltada, “fumaça e calor, em calor e fumaça”, será recorrente em outras partes do texto. Destacamos o calor, neste momento, não somente pela repetição das palavras, mas também pela sua inversão. Ao invertê-las, a narradora reforça a permanência dessas duas condições.

Segundo Roberto Corrêa dos Santos (1987, p. 10, grifos do autor), em “Leitura do conto ‘Preciosidade’”, o quente e o calor estão relacionados com a questão sexual: “[...] o ônibus, a passagem da idade, a tarde e a empregada remetem todos para o *sexual*, agrupados pelo mesmo código: *quente*”. O primeiro elemento destacado é um símbolo fálico, “o ônibus começava a tornar-se incerto e vagaroso, vagaroso e avançando, cada vez mais concreto – até

estacar no seu rosto em fumaça e calor, em calor e fumaça” (p. 83). Já a passagem da idade aparece relacionada ao calor: “à medida que dezesseis anos se aproximavam em fumaça e calor” (p. 83). Além disso, no período da tarde, ela tinha liberdade para ser o que desejava, vivenciando o calor: “era o calor, o livro aberto e depois fechado, uma intuição, o calor (p. 86)”, assim como a empregada que passava conhecimentos junto a fumaça do fogão: “As duas descalças, de pé na cozinha, fumaça do fogão.” (p. 86). No conto que tem como tema a metamorfose de uma jovem em mulher, como ficará evidente, tal aspecto é fundamental na sua construção

Ademais, a aparição dos rapazes também é cercada pelo código do calor: “de dentro do *vapor*, viu dois homens” (p. 87). A tal fato, contrapõem-se a frieza e a estaticidade da segunda manhã que é descrita no excerto abaixo, ressaltando o caráter peculiar e de significação das figuras que irão conduzir a jovem para a transformação. Para marcar a diferença entre quente e frio, há utilização de palavras e frases como “fria”, “não se ouviu sequer o ruído”, “de gelo”, “úmida”, entre outras:

Era uma manhã ainda mais *fria* e *escura* que as outras, ela *estremeceu* no suéter. A branca nebulosidade deixava o fim da rua invisível. Tudo estava *algodoado*, *não se ouviu sequer o ruído* de algum ônibus que passasse pela avenida. Foi andando para o imprevisível da rua. As *casas dormiam* nas portas fechadas. Os jardins *endurecidos de frio*. No ar escuro, mais que no céu, no meio da rua uma estrela. Uma grande estrela *de gelo* que não voltara ainda, incerta no ar, *úmida*, informe. Surpreendida no seu atraso, arredondava-se na hesitação. Ela olhou a estrela próxima. Caminhava sozinha na cidade *bombardeada*. (p. 87, grifos nossos).

Como ressaltamos em análises anteriores, o espaço é fundamental para a constituição de uma narrativa poética, como as de Clarice Lispector. Afinal, como salienta Benedito Nunes (1976), no texto “O mundo imaginário de Clarice Lispector”, é no espaço que está inserida a existência. Ele é carregado de significação das coisas que o encerram:

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. (NUNES, 1976, p. 114, grifo do autor).

No conto em pauta, é visível a relevância do espaço. Isto ocorre especialmente com o externo, que é marcado por flutuações, oposto à casa, e também socialmente marcado como masculino, acontecendo nele a transformação que permeia o momento em que a protagonista se encontra afastada dos padrões do seio familiar.

Por fim, observa-se que a maioria das sensações é descrita através do tato, campo sensorial basilar para esta narrativa, trazendo no centro a questão do corpo.

4.3.2 O corpo precioso

A imagem do corpo está presente em todas as passagens da narrativa. Afinal, é nele que a personagem manifesta as percepções, nota sua condição de jovem virginal e, principalmente, tem sua transformação. Tudo que percebemos e sentimentos advêm da relação do nosso corpo com o mundo, com o exterior, como dizem Greimas e Fontanille (1993, p. 19), em *Semiótica das paixões*. Conforme os autores, o corpo humano é o mediador da percepção; é ele que faz a ponte entre o externo e o introspectivo.

No conto em questão, por estarmos diante de um narrador heterodiegético, apesar de a focalização, majoritariamente, ser interna fixa, somente temos plena consciência dos sentimentos e percepções da personagem quando o narrador nos coloca diante do seu corpo. A maneira como ela recebe as manifestações externas fica evidente em expressões como: “os lábios ficavam duros, gelados. Então ela sorria” (p. 82); “Se a olhavam, ficava rígida e dolorosa.” (p. 83); “era o calor, o livro aberto e depois fechado, uma intuição, o calor: sentava-se com a cabeça entre as mãos, desesperada.” (p. 86); “Era uma manhã ainda mais fria e escura que as outras, ela estremeceu no suéter.” (p. 87), entre outras.

O filósofo Maurice Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da percepção* (1999), ao discorrer sobre os aspectos da percepção, também se volta para corpo, conforme assinalamos no capítulo introdutório. O modo como o estudioso compreende o corpo nos faz pensar sobre a relação da personagem com o seu próprio. Segundo Merleau-Ponty (1999, p. 202-203):

[...] nosso corpo não é apenas um espaço expressivo entre todos os outros. Este é apenas o corpo constituído. Ele é a origem de todos os outros, o próprio movimento de expressão, aquilo que projeta as significações no exterior dando-lhes um lugar, aquilo que faz com que elas comecem a existir como coisas, sob nossas mãos, sob nossos olhos. [...] O corpo é nosso meio geral de ter um mundo.

É por intermédio do corpo que temos um mundo, pois ele é não somente o centro de captação dos elementos exteriores, mas também aquilo gera as significações, denomina coisas, estabelece lugares. Em contato com o corpo, o ser humano se conhece e compreende as questões da existência, da linguagem: “Mas, retomando assim o contato com o corpo e com o mundo, é também a nós mesmos iremos reencontrar, já que, se percebemos com nosso corpo, o corpo é um eu natural e como que o sujeito da percepção” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 278).

Portanto, somente tendo uma relação plena com o corpo é que a personagem poderia se descobrir, transformar-se. E, por esta razão, ela não pode fugir do encontro do seu destino, trazendo para o texto o elemento do trágico (SANTOS, 1987, p. 13). Paradoxalmente, é essa consciência do corpo que a personagem possui que faz com que ela o proteja, acreditando ser portadora de algo precioso.

No início da composição já temos sinalizados os primeiros acordes da sinfonia corporal, o levantar é “[...] vagaroso, desdobrado, vasto. Vastamente ela abria os olhos.” (p. 82), a sensação de vastidão prossegue: “Que não se espreguiçava, não se comprometia, não se contaminava. Que era intenso como uma joia. Ela” (p. 82). Ao sair de casa, o corpo ganha novas características, novos nuances, torna-se “autoritário”, “perfeito”, “à arrogância de seu corpo, representante de um poder supremo” (p. 83), na tentativa de proteger o que possuía de precioso – seu próprio ser - ao mesmo tempo em que mascarava o medo existente em seu interior.

Já na escola, o corpo ganha propriedades de uma adolescente, no qual não há mais a necessidade do comportamento defensivo: “Até que, enfim, a classe de aula. Onde de repente tudo se tornava sem importância e mais rápido e leve, onde seu rosto tinha algumas sardas, os cabelos caíam nos olhos, e onde ela era tratada como um rapaz” (p. 85). Além disso, a disposição corporal prossegue, reagindo de determinada forma diante das circunstâncias, até o momento em que ela é interrompida por um descompasso temporal, fazendo a jovem sair de casa em um horário não-habitual. Esta quebra de rotina provoca um processo no qual: “[...] ela deixou, sem saber por que processo, de ser preciosa” (p. 93).

Em uma manhã, a personagem sai adiantada de sua casa. Este contratempo faz com que ela encontre dois rapazes em seu caminho:

Não, ela não estava sozinha. Com os olhos franzidos pela incredulidade no fim longínquo de sua rua, de dentro do vapor, viu dois homens. Dois rapazes vindo. Olhou ao redor como se pudesse ter errado de rua ou de cidade. Mas errara os minutos: saíra de casa antes que a estrela e dois homens tivessem tempo de sumir. Seu coração se espantou. (p. 87).

Ela torce para que não ocorra nada no encontro, que passasse ileso por eles. Até evita olhá-los, como se, ao olhar, cada um se tornaria um indivíduo, um eu singular, ao contrário de estranhos que não teriam motivos de se relacionar: “Porque, vendo, ela por um instante arriscava-se a tornar-se individual, e também eles” (p. 89). Porém, a passagem pelos homens não foi como a personagem imaginava: eles a tocam, eles a atacam:

O que se seguiu foram quatro mãos difíceis, foram quatro mãos que não sabiam o que queriam, quatro mãos erradas de quem não tinha a vocação, quatro mãos que a tocaram tão inesperadamente que ela fez a coisa mais certa que poderia ter feito no mundo dos movimentos: ficou paralisada. Eles, cujo papel predeterminado era apenas o de passar junto do escuro de seu medo, e então o primeiro dos sete mistérios cairia; eles que representariam apenas o horizonte de um só passo aproximado, eles não compreenderam a função que tinham e, com a individualidade dos que têm medo, haviam atacado. Foi menos de uma fração de segundo na rua tranquila. Numa fração de segundo a tocaram como se a eles coubessem todos os sete mistérios. Que ela conservou todos, e mais larva se tornou, e mais sete anos de atraso. (p. 90).

Segundo Greimas (2002, p. 36), no livro *Da imperfeição*, o tato é o campo sensorial mais profundo. Em sua perspectiva, ele possibilita a junção entre corpo e alma, simbolizando a junção total: “[...] o tato se situa entre as ordens sensoriais mais profundas, ele exprime proxemicamente a intimidade optimal e manifesta, sobre o plano cognitivo, a vontade de junção total”.

Desta maneira, ao tocar a personagem, os homens entram em contato com o eu interior da jovem, modificando-o e causando a perda do caráter de precioso, relacionado ao fato de ser virgem e de nunca ter entrado em proximidade com o sexo oposto. Assim, o campo sensorial, que antes havia sido acionado para proporcionar a criação do ambiente por intermédio da sensação tátil, funciona como componente incitador da transformação.

Há diversos indícios que salientam a transformação da personagem após o encontro. Temos, por exemplo, o fato de ela já não reconhecer a própria letra – “[...] viu a letra redonda e graúda que *até esta manhã* fora sua” (p. 91) – e ter consciência da solidão – “Estou sozinha no mundo! Nunca ninguém vai me ajudar, nunca ninguém vai me amar! Estou sozinha no mundo!” (p. 92). Além disso, reconhece a feiura e que deveria cuidar-se melhor: “Quando foi molhar os cabelos diante do espelho, ela era tão feia.”; “As mãos, umedecendo os cabelos, sujas de tinta ainda do dia anterior. ‘Preciso cuidar mais de mim’” (p. 92). Por fim, e o mais importante, há a mudança de sapatos, isto é, o desejo de possuir sapatos de mulher, obtidos ao final da narrativa:

Mas no jantar a vida tomou um senso imediato e histérico:

- Preciso de sapatos novos! os meus fazem muito barulho, uma mulher não pode andar com salto de madeira, chama muita atenção! Ninguém me dá nada! Ninguém me dá nada! – e estava tão frenética e estertorada que ninguém teve coragem de lhe dizer que não os ganharia. Só disseram:

- Você não é uma mulher e todo salto é de madeira.

Até que, assim como uma pessoa engorda, ela deixou, sem saber por que processo, de ser preciosa. Há uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto, pássaro de fogo.

E ela ganhou os sapatos novos. (p. 93).

À luz do exposto, este conto pode ser percebido como uma alegoria da transformação pela qual toda adolescente atravessa, de jovem em mulher adulta:

No texto, simétrico aos mecanismos empregados pela personagem para ocultar, frear e interditar sua transformação sexual, encontra-se o desejo, exposto no ritual e na paciência de quem espera a hora exata. Nisso o conto realiza uma segunda estória: a do rito de passagem da condição de adolescente à condição de mulher. (SANTOS, 1987, p. 5).

Em especial, isto pode ser corroborado se entendermos o corpo como algo cultural, assim como o faz Danielle Perin Rocha Pitta, em “O corpo situado no ‘trajeto antropológico’” (1996, p. 110): “Impossível [...] ter acesso ao significado deste corpo sem ter conhecimento da cultura em que ele existe”. No caso da narrativa, podemos pensar que ela está inserida na cultura brasileira, que prega a castidade até o casamento. Assim, em uma sociedade com preceitos patriarcais, observa-se o corpo feminino, em especial na idade da personagem, como aquilo que deve ser preservado para manter a pureza. Uma vez que esse corpo entra em contato com o masculino, ele torna-se adulto, transformando a menina em mulher.

Todavia, devemos fazer uma ressalva, não é uma transformação instantânea, ela ocorre gradualmente, assim como a personagem foi percebendo os sinais aos poucos – não reconhecimento da letra, consciência da feiura, desejo de sapatos. Ademais, a modificação é sentida muito mais no plano das emoções e percepções subjetivas, do que concretamente no corpo. O próprio conto nos deixa uma pista, que, possivelmente, levou sete anos para acontecer transformação completa da jovem: “Numa fração de segundo a tocaram como se a eles coubessem todos os sete mistérios. Que ela conservou todos, e mais larva se tornou, e mais sete anos de atraso” (p. 90).

4.3.3 Medo da sexualidade

Aquilo que a personagem mais tinha medo é também o elemento no qual ela encontra seu destino e o agente de sua transformação: o sexo masculino. Para ilustrá-lo, temos as seguintes passagens: “Aqueles homens que não eram mais rapazes. Mas também de rapazes tinha medo, medo também de meninos. Medo que lhe ‘dissem alguma coisa’, que olhassem muito.” (p. 83); “‘Eles vão olhar para mim, eu sei!’ Mas tentava, por instinto de uma vida anterior, não lhes transmitir susto. Adivinhava o que o medo desencadeia” (p. 89).

O medo é uma das diversas paixões que regem o ser humano, ao lado da inveja, da cólera, do amor, do ódio, entre outras, sendo praticamente inerente ao ser humano. Como

escreve Carlos Drummond de Andrade (2012, p. 20): “Em verdade temos medo./ Nascemos escuro. [...] E fomos educados par o medo/ Cheiramos flores de medo./ Vestimos panos de medo./ De medo, vermelhos rios/ vadeamos”.

Para discorrer sobre o medo, escolhemos o pensamento de três estudiosos: Aristóteles (2000), Spinoza (2009) e Chauí (1997).

Para o filósofo grego, em *Retórica das paixões* (2000), tememos aquilo que representa um mal, algo que pode causar dano. “Seja, então, o temor certo desgosto ou preocupação resultantes da suposição de um mal iminente, ou danoso ou penoso, pois não se temem todos os males [...] mas sim aqueles males que podem provocar grandes desgostos ou danos [...]” (ARISTÓTELES, 2000, p. 31). Destarte, ao pensarmos no conto, temos que a personagem não teme coisas grandiosas, como acidentes ou a solidão da rua deserta, mas, sim a única coisa que poderia retirar sua preciosidade, isto é, o sexo masculino, como fazem os rapazes ao tocá-la.

Por outro lado, Spinoza, em *Ética* (2009, p. 144), traça diversas suposições relacionadas às paixões. Ao focar no medo, ele acredita que é uma paixão provinda de uma dúvida, e que estaria correlacionada com a esperança: “O medo é uma tristeza instável, surgida da idéia de uma coisa futura ou passada, de cuja realização temos alguma dúvida”:

Segue-se, dessas definições, que não há esperança sem medo, nem medo sem esperança. Com efeito, supõe-se que quem está apegado à esperança, e tem dúvida sobre a realização de uma coisa, imagina algo que exclui a existência da coisa futura e, portanto, dessa maneira, entristece-se. Como consequência, enquanto está apegado à esperança, tem medo de que a coisa não se realize. Quem, contrariamente, tem medo, isto é, quem tem dúvida sobre a realização de uma coisa que odeia, também imagina algo que exclui a existência dessa coisa e, portanto, alegra-se. E, como consequência, dessa maneira, tem esperança de que essa coisa não se realize. (SPINOZA, 2009, p. 144).

Dito de outro modo, o medo é originário daquilo que não conhecemos ou do incerto. Ambos, esperança e medo, têm como elemento associativo a expectativa; a primeira, em geral, positiva, na qual projetamos planos futuros, contrapondo-se ao medo. Neste último, o ser, tomado por uma paixão, cria projeções negativas, gerando uma resposta defensiva para o provável risco, preparando o corpo para proteger-se. Este é o caso de “Preciosidade”, no qual a jovem tem medo do desconhecido, dado que nunca antes havia entrado em contato com o corpo masculino e, na tentativa de autodefesa, transforma seu corpo em um santuário, cria padrões de andar e se portar.

Por último, em “Sobre o medo”, de Marilena Chauí (1997, p. 57), a autora faz um percurso histórico-social dessa paixão. Mais especificamente, ela destaca a questão da finitude do ser humano como um dos motivadores da existência do medo. Por estar ligada às demais paixões, estas podem intensificá-lo ou diminuí-lo, sendo fundamental o corpo no seu desenvolvimento:

O sistema do medo origina-se tanto nas conexões necessárias entre certas paixões quanto nas imagens corporais que, envolvendo as ideias imaginativas na mente, urdem um tecido de relações e causalidades abstratas que pretendem oferecer-se como explicação dos acontecimentos, como interpretação dos afetos e como conhecimento do real. Embora a gênese das imagens esteja nas afecções corpóreas (ou maneira pela qual o corpo se percebe e percebe os demais corpos quando afetado por eles ou quando os afeta), na mente as ideias imaginativas envolvidas pelas imagens corporais desconhecem essa gênese e fabricam uma outra, como se as ideias imaginativas houvessem nascido sem relação com as imagens corporais.

Em outras palavras, não depende apenas da recepção corporal como determinada imagem será interpretada, mas, igual e principalmente, de como as ideias imaginativas traduzem a recepção corporal, gerando um sentido próprio. Para a pesquisadora, esse sentido que a mente produz está enraizado em princípios histórico-sociais, tomando, por exemplo, o medo do feminino, pois teria sido a mulher a origem do mal no mundo, ideal transmitido por figuras como as de Eva e Pandora.

Em resumo, o medo é uma das paixões que regem o ser humano. Ele é originário de nossas incertezas, dúvidas, bem como de fatores históricos e culturais, que determinam como as mensagens transmitidas pelo corpo são interpretadas. Todavia, o corpo não serve apenas como transmissor do medo; ele atua, igualmente, como mecanismo de proteção, de autodefesa.

No conto em pauta, umas das formas que a personagem utiliza para esconder sua preciosidade e o medo se dá por meio do andar ritmado: “[...] ela, a depositária de um ritmo.” (p. 83), por vezes como um soldado: “Depois, com andar de soldado, atravessava [...]” (p. 84); “Atravessava o corredor interminável como a um silêncio de trincheira, e no seu rosto havia algo tão feroz – e soberbo também [...]” (p. 84). Por outro lado, no momento do encontro com o medo, os passos, o ritmo é colocado em risco: “Mas correr seria como errar todos os passos, e perder o ritmo que ainda a sustentava, o ritmo que era o seu único talismã. [...] ritmo que era de seu destino copiar, executando-o” (p. 89).

4.3.4 O ritmo das passadas

A protagonista, ao prosseguir com o andar sempre ritmado, rumo aos homens - “ela passaria com o andar duro, de boca fechada, no ritmo espanhol” (p. 88) - e eles rumo a ela, começa a perceber que os sons produzidos pelos sapatos deles vão se misturando ao som dos seus passos. Dito de outra forma, vão se integrando, proporcionando a comunhão entre eles (SANTOS, 1987, p. 11):

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. (p. 88, grifos nossos).

Neste trecho, podemos notar o uso do recurso da repetição de palavras e expressões que estão destacadas. Ele serve para enfatizar a situação de não-escapatória, aumentando a carga emocional do enunciado, que se encontra centrada no ouvir, no som, no ritmo.

Isto é reforçado pela aliteração das consoantes /p/, /s/, /r/ e /m/ - “sapatos”; “impedir”; “aproximavam”; “próprios” “poder” - cada uma delas trazendo um sentido no contexto em que se insere. A primeira consoante destacada, por possuir o modo de articulação oclusivo, em que há uma obstrução da corrente de ar e o lugar de articulação ser o bilabial, provoca sensação de explosão ao ser pronunciada, algo semelhante ao que está ocorrendo no interior da personagem. Realçado no trecho pelo uso de outras consoantes oclusivas do português, como o [k], o /t/ e o /d/ - “poder”, “sapatos”, “portas” - estes elementos contribuem 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/, por exemplo, em “sem”, “insistente”, maximizando esse efeito de prolongamento, como se aquele instante não fosse se encerrar, em uma 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, oposto 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 o soar do /r/, a explosão do /p/, com a leveza e suavidade do /s/, compondo o ritmo das passadas na rua.

As vogais também contribuem para a construção rítmica. Podemos perceber a assonância em /i/ e /o/, ambas vogais altas no sistema de articulação do português, nas palavras “dois”, “ouvir”, “ruído” e “próprios”, provocando uma sensação de fechamento, já

que a língua se encontra no ponto mais alto. Essa sensação fica visível em uma leitura em voz alta, refletindo a situação vivenciada pela personagem, que não vê escapatória a não ser em seguir sua sina e encontrar com homens que vinham em sua direção, constituindo o lado trágico apontado por Santos (1987, p. 13).

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

A importância da sonoridade não está restrita ao momento que precede o encontro. Ela também se faz presente no pós-acontecimento, no qual resta apenas a personagem na rua, os sons dos sapatos e o silêncio:

Ficou de pé, ouvindo com tranquila loucura os sapatos deles em fuga. *A calçada era oca ou os sapatos eram ocos ou ela própria era oca.* No oco dos sapatos deles ouvia atenta o medo dos dois. O som batia nítido nas lajes como se batessem à porta sem parar e ela esperasse que desistissem. Tão nítido na nudez da pedra que o sapateado não parecia distanciar-se: era ali a seus pés, como um sapateado de vitória. De pé, *ela não tinha por onde se sustentar senão pelos ouvidos.*

A sonoridade não esmorecia, o afastamento era-lhe transmitido por um apressado cada vez mais preciso de tacos. Os tacos não ecoavam mais na pedra, ecoavam no ar como castanholas cada vez mais delicadas. Depois percebeu que há muito *não ouvia nenhum som.*

E, trazidos de volta pela brisa, *o silêncio* e uma rua vazia. (grifos nossos, p. 90-91).

A única forma que a jovem encontra de permanecer em pé, na tentativa de entender o que tinha acontecido, é pelo ouvir, dado que era através do som e do ritmo dos sapatos que mantinha seu equilíbrio. Depois do encontro, a carga sonora indica que ela está oca, como tudo em sua volta, pois perdera o que tinha em seu interior: sua faceta de jovem, de criança.

O som também transmite a lembrança do momento que a marcou - o som de tacos na calçada oca, o som dos sapatos dos homens em fuga. Deve-se a isto, possivelmente, ao final do conto, o fato de que a personagem deseja sapatos que não sejam mais de madeira, para não ter que ouvir um som constantemente lembrando o ocorrido.

Por último, resta o silêncio. O silêncio da rua, o silêncio da escuridão, o silêncio do seu interior, um não ouvir que igualmente transmite algo: “Mas todo silêncio contém uma

fala” (PAZ, 2012, p. 60). Ele simboliza sua solidão interna, sua transformação, uma vez que a jovem havia sumido para dar lugar à mulher que iria surgir depois do encontro.

É importante este destaque para a questão fonética e sonora da narrativa, pois, como diz Merleau-Ponty (1999, p. 262), tal aspecto representa uma nuance da existência, do corpo, da relação eu-outro:

O gesto fonético realiza, para o sujeito falante e para aqueles que o escutam, uma certa estrutura de experiência, uma certa modulação da existência, exatamente como um comportamento de meu corpo investe os objetos que me circundam, para mim e para o outro, de uma certa significação.

A proeminência do ritmo destaca, na narrativa em pauta, justamente a sua poeticidade. É clara, na composição a presença de poesia, sobretudo no que diz respeito à fonética que constrói o ritmo. Este elemento é fundamental para a poesia e para própria condição verbal, como recorda Octavio Paz, em *O arco e a lira* (2012, p. 60): “No fundo de todo fenômeno verbal há um ritmo”, ou seja, as palavras se atraem e se repelem; as cadeias frásicas não são sorteadas ao mero acaso, há uma analogia subjacente.

O mais importante, porém, é o fato de o ritmo ser fundamental para a caracterização da personagem: “Mas correr seria como errar todos os passos, e perder o ritmo que ainda a sustentava, o ritmo que era o seu único talismã. [...] ritmo que era de seu destino copiar, executando-o” (p. 89). Por intermédio do ritmo, a personagem se protegia; é devido a ele que ela nota a comunhão entre si e os homens. Outrossim, é pela ausência dele, pelo silêncio, que ela percebe seu estado de solidão e transformação.

Há outro ponto em relação ao ritmo que se faz necessário salientar, visto que o conto o identifica ao ritualismo: “Parte do rude ritmo de um ritual” (p. 87). No que se refere ao universo ritualístico inerente ao sagrado, ao mítico, a própria personagem porta-se, por vezes, como uma divindade, alguém que deveria ser venerada. “Como se tivesse prestado voto era obrigada a ser venerada, ela se venerava, ela, a depositária de um ritmo.”, sendo a empregada sua sacerdotisa: “Foi conversar com a empregada, antiga sacerdotisa” (p. 86). Octavio Paz (2012, p. 65) destaca a associação: “O ritmo era um rito”, servia como processo mágico para assegurar algo, aprisionar, comemorar e até mesmo reproduzir mitos. Isto reforça a ideia de que a jovem precisava manter o seu ritmo para proteger-se do medo da mudança. No momento em que ela foi invadida, acabou se perdendo, tornando-se outra.

Desta forma, percebemos que os temas estão entrelaçados - corpo, paixões, sentimentos, sentidos, percepções – construídos pela linguagem. O corpo é o principal veículo condutor dos demais assuntos, pois como ressalta Merleau-Ponty (1999, p. 317):

[...] nós não reduzimos a significação da palavra e nem mesmo a significação do percebido a uma soma de “sensações corporais”, mas dizemos que o corpo, enquanto tem “condutas”, é este estranho objeto que utiliza suas próprias partes como simbólica geral do mundo, e através do qual, por conseguinte, podemos “frequentar” este mundo, “compreendê-lo” e encontrar uma significação para ele.

“Preciosidade” pode ser um conto que não agradou a Clarice Lispector. Porém, é fato que nele encontramos diversos expoentes de sua poética, como a relação conflitante entre o eu e o outro, protagonizada pela jovem e os dois rapazes; a situação feminina na sociedade, como o medo do sexo masculino; o corpo como elemento central, veiculando as sensações; e, claramente, o trabalho com a linguagem, aproximando-a da poesia, construindo os temas pelo ritmo e pela sonoridade.

5 A LEGIÃO ESTRANGEIRA

5.1 “O ovo e a galinha”: a busca da palavra

O que é difícil de entender
se se pensa na forma clara
que tem um ovo, e na franqueza
de sua parede caiada

(MELO NETO, 1994. p. 302)

Quem veio primeiro: o ovo ou a galinha? Esta é uma questão que intrigou e ainda intriga a humanidade, sendo simbólica no que se refere à origem do mundo, da natureza. O tema, trazendo consigo um emaranhado de questões, ainda não possui resposta conclusiva.

O “O ovo e a galinha” tece ponderações, proposições sobre o “ser ovo” e o “ser galinha”, construindo relações entre ambos que ultrapassam o limite científico e biológico. Chega, até mesmo, a ofertar uma resposta para a questão exposta: “- Quanto a quem veio antes, foi o ovo que achou a galinha. A galinha não foi sequer chamada. A galinha é diretamente uma escolhida” (LISPECTOR, 1999c, p. 54).

O texto é um dos grandes destaques da obra clariciana, não somente pela complexidade apresentada em sua estruturação e em seu conteúdo, mas também pelos comentários da própria Lispector sobre ele. Primeiramente, há o registro de que, em 1975, a escritora foi convidada para se apresentar no Primeiro Congresso Mundial de Bruxaria, ocorrido em Bogotá, na Colômbia. Em sua apresentação, ela declara o seguinte para a plateia:

Acontece que tudo o que eu tenho a dar a vocês todos é apenas minha literatura. E alguém vai ler agora em espanhol um texto que eu escrevi, uma espécie de conto chamado ‘O ovo e a galinha’, que é misterioso mesmo para mim e tem uma simbologia secreta. *Eu peço a vocês para não ouvirem só com o raciocínio* porque, se vocês tentarem apenas raciocinar, tudo o que vai ser dito escapará ao entendimento. Se uma dúzia de ouvintes *sentir o meu texto*, já me darei por satisfeita (LISPECTOR apud MOSER, 2011, p. 598, grifo nosso).

O fato de Clarice Lispector ter pedido, como destacado no trecho, que os ouvintes sentissem o texto deve-se a não se tratar de uma composição na qual o fundamental é a ação narrada. No lugar, o que importam as palavras, a dimensão sensível, que vem a ser, precisamente, o tema desta Dissertação: o universo do sensível em contos claricianos.

Voltando ao congresso, o público acabou não tendo uma boa reação ao que foi lido, por ter havido uma espécie de estranhamento (MOSER, 2011, p. 598) provocado pela construção da narrativa. Quando confrontada com esse fato, a escritora apenas disse o que se segue:

‘O ovo e a galinha’ é misterioso e tem, mesmo, um certo toque de ocultismo. É um conto difícil, profundo. Por isso, acho que o público, muito heterogêneo, teria ficado mais contente se eu tivesse tirado um coelho da cartola. [...] Além disso, não escrevo para agradar ninguém. (LISPECTOR apud MOSER, 2011, p. 599)

Além disso, para contemplar todo o mistério que ronda a recepção desse conto, dando-lhe tal fama, em sua última entrevista cedida ao repórter Júlio Lerner no ano de 1977, após ser questionada sobre o fato de ser uma escritora popular ou não, Clarice Lispector diz que recebe a taxação de “hermética”:

Repórter: E como você vê esta observação “hermética”?

Clarice Lispector: Eu me compreendo. De modo que não sou hermética para mim. Bom, tem um conto meu que não compreendo muito bem...

R: Que conto?

C. L.: “O ovo e a galinha”.

R: Entre seus diversos trabalhos existe um filho predileto. Qual aquele que você vê com maior carinho até hoje?

C. L.: “O ovo e a galinha”, que é um mistério para mim. Uma coisa que eu escrevi sobre um bandido, um criminoso chamado Mineirinho, que morreu com três balas quando uma só bastava. E que era devoto de São Jorge e que tinha uma namorada.

No percurso de nossa pesquisa sobre o conto misterioso, foram encontradas diversas interpretações. Há, por exemplo, leituras relacionadas ao existencialismo sartriano, ao silêncio e ao não silêncio retomando alguns princípios de Lacan, à (in)traduzibilidade, à potência do mal, à reflexão referente ao ato de escrever, à questão do divino, entre outras. Como nos aponta Benedito Nunes (2009, p. 128-130), ao dissertar sobre a hermenêutica e alguns princípios de Paul Ricoeur, uma obra abarca diversas interpretações que não são excludentes, apenas refletem os objetivos e realidades do leitor crítico.

Sendo assim, é melhor verificar todas, ou a maioria, dada a complexidade do texto. Não há a intenção de apresentar todas essas interpretações, ou eleger uma como a melhor. Tais balizas lidas são utilizadas com o objetivo de perceber se elas se complementam, para auxiliar nossa análise e interpretação.

5.1.1 O texto

As figuras da galinha e do ovo são recorrentes na poética clariciana, em especial a primeira. Dois de seus livros infantis abordam esta figura. *A vida íntima de Laura*, por exemplo, publicada em 1974, narra a história de Laura, uma galinha produtora de ovos, casada com o galo Luís, - ela possui medo intenso de morrer e ser cozida ao molho pardo -, com um final inusitado. Tal livro trata de temas considerados como próprio de adultos, tais como a morte e a essência do ser.

As galinhas retornam em *Quase de verdade*, publicado em 1978, que conta, pela perspectiva do cachorro Ulisses, a trama de um galinheiro que foi amaldiçoado por uma bruxa, devido ao pedido de uma figueira. Essa retomada de Clarice Lispector pode ser justificada por sua infância mais afastada do meio urbano, quando tinha contato com animais dessa espécie. Todavia, isto não passa de especulação.

Há também a presença da galinha no romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (2016), publicado em 1969, além de, claramente, o conto “Uma galinha”, publicado em *Laços de família* (2009), no ano 1960. Este conta a história de uma galinha que tem a vida salva, provisoriamente, ao botar um ovo, suscitando piedade e solidariedade da família, metaforizando, assim, o papel feminino na sociedade patriarcal.

Ao contrário dos exemplos acima, o conto “O ovo e a galinha” não possui uma narrativa nos termos clássicos, com enredo, ação, desenvolvimento. Característica essa recorrente nos contos de Clarice Lispector; como ressaltou Benedito Nunes, ao expressar que a verdadeira história está localizada no universo subjetivo, “A história que encerram encena-se por sua vez uma experiência subjetiva” (NUNES, 2009, p. 208).

Essa experiência subjetiva, típica da narrativa poética (FREEDMAN, 1971, p.1-2), pode ser encontrada encontra no conto em questão. Nele, há as ponderações do narrador autodiegético sobre o ser-ovo, o ser-galinha, sobre o ato de ser e de fazer e, até mesmo, sobre as palavras. Mais uma vez fazendo uso das palavras de Nunes (2009, p. 209): “‘O ovo e a galinha’, de *A legião estrangeira*, é uma especulação com palavras em torno de palavras, que termina, à força de insistência, abrindo-nos passagem para a própria coisa que se verbalizou”.

Grosso modo, o conteúdo da composição são, principalmente, elucubrações de uma narradora, mãe de família, absorvida por divagações ao ver um ovo, enquanto preparava o café da manhã para os filhos: “Os ovos estalam na frigideira, e mergulhada no sonho preparo

o café da manhã. Sem nenhum senso da realidade, grito pelas crianças que brotam de várias camas, [...]” (grifo nosso, p. 58)¹⁵.

5.1.2 Os subgêneros

O texto em questão começa com um despiste, pois, ao deparar-se com a oração “De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo.” (p. 51), o leitor é levado a acreditar que está diante de uma narrativa padrão, na qual os acontecimentos irão se desenrolar após o encontro com o ovo. Todavia, não é isso que ocorre; logo em seguida, o texto toma os caminhos das elucubrações da personagem. O fato de ele ser majoritariamente reflexões da narradora torna dificultosa a tarefa de classificá-lo entre conto, crônica e, até mesmo, ensaio.

A narrativa traz características do conto ao apresentar uma história com progressão: a mulher prepara os ovos de café da manhã para os filhos, e, como disse Cortázar, um conto centraliza-se nos efeitos que pretende causar no leitor, que, em “O ovo e a galinha”, é a tensão entre ideias. Entretanto, há uma inversão nos valores em destaque no texto. O que desponta no primeiro plano são especulações na narrativa, aquilo que Gérard Genette chama de pausa, em que há suspensão da história, em prol da descrição, de pensamentos e de contemplação, no lugar do relato de ações. Podemos notar uma proximidade da descrição clariciana com aquilo que o crítico e teórico expõe sobre Proust:

Com efeito, “descrição” proustiana é menos uma descrição do objeto contemplado que uma narrativa, e uma análise de atividade perceptiva da personagem contemplante, das suas impressões, descobertas progressivas, mudanças de distância e de perspectiva, erros e correções, entusiasmos e decepções, etc. Contemplação na verdade muitíssimo activa, e que inclui “uma grande história”. (GENETTE, [197-], p. 102).

A história de “O ovo e a galinha” não é a preparação do café da manhã, mas, sim, as percepções da narradora sobre os temas abordados: o ovo, a galinha, o agente, a palavra. São as impressões, portanto, que têm efeito na narrativa; é por meio delas que se vão construindo as imagens e a história.

Não obstante, o texto também pode ser visto como crônica, subgênero de definição complicada: “O termo *crônica* designa um tipo de narrativa de definição algo problemática, a começar pelo facto de não constituir um género estritamente literário, no mesmo sentido em que são o romance, a tragédia e a écloga” (REIS; LOPES, 2000, p. 87).

¹⁵ Serão indicados apenas os números das páginas da edição utilizada. A referência completa está nas referências.

Os autores destacam duas grandes utilizações da crônica: primeiramente, relato historiográfico medieval, que tem por característica o respeito à ordem cronológica dos acontecimentos. Em segundo lugar, a crônica de imprensa, a qual:

[...] constitui o registro de um facto ou incidente, normalmente retirado do quotidiano e na aparência destituído de significado relevante; através de um discurso eminentemente pessoal, o cronista trata então de comentar esse facto ou incidente, realçando nele dimensões (culturais, ideológicas, sociais, psicológicas, etc.) que à primeira vista escapariam a um observador desatento. (REIS; LOPES, 2000, p. 88).

É sabido que Clarice Lispector publicou diversos artigos, crônicas em jornais, possuindo até mesmo uma coluna feminina. O texto em questão apresenta características apresentadas por Reis e Lopes (2000) para esse tipo de escrita, como o registro de um fato - ver o ovo - e o discurso pessoal, subjetivo. Entretanto, o ver o ovo possui uma progressão - a narradora o prepara no café da manhã e as elucubrações não abarcam esse incidente, continuando fixa na figura do ovo, depois da galinha, do agente.

Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2000, p. 89) sublinham um viés da crônica que dialoga fortemente com o texto clariciano: “A dimensão narrativa da *crônica* pode ser consideravelmente desvanecida, quando o cronista propende ao ensaísmo ou então quando acentua a presença da *subjetividade*, por vezes roçando até a entoação lírica [...]” (grifos dos autores).

Assim sendo, independentemente da classificação de “O ovo e a galinha”, o fato concreto é que se trata de um texto poético, no qual se destaca o trabalho com a construção da palavra, do som, das imagens, como iremos ressaltar na análise. É uma obra que transgride a barreira dos gêneros, desaguando no hibridismo da narrativa poética. A linguagem utilizada na prosa-padrão não deu conta de transmitir o significado que o texto pretendia expressar, sendo necessário recorrer aos recursos próprios da poesia.

5.1.3 Os sons

Em “O ovo e a galinha”, como a maioria das narrativas claricianas, é construído tendo como base uma tensão. Todavia, no caso deste texto, ela não é causada por um acontecimento ou uma mudança na sorte da personagem principal. Nele a tensão se situa nas ideias; ao mesmo tempo em que a narradora nos diz que não consegue alcançar o ovo, capturá-lo, ela tece afirmações em torno dele:

Ver o ovo é impossível: o ovo é supervisível como há sons supersônicos. Ninguém é capaz de ver o ovo. (p. 51, grifos nosso).

Sendo *impossível entendê-lo* (o ovo), sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. – Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto. – Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei. – *O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito.* (p. 52, grifos nosso).

Ovo é coisa que precisa tomar cuidado. Por isso a galinha é o disfarce do ovo. [...]. Ele vive dentro da galinha para que não o chamem de branco. O ovo é branco mesmo. (p. 53, grifos nosso).

Sendo assim, a composição é uma busca do inalcançável, uma batalha na tentativa de encontrar as palavras ideais para se expressar, é um jogo entre ser e o não saber o que é ser, entre capturar e deixar escapar. Como recorta Júlio Cortázar (2006, p. 150 -151), o conto é o resultado de uma batalha, entre a vida e escrita:

Mas se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência.

A efemeridade, no sentido da fugacidade, é um dos temas subjacentes ao texto, como pode ser verificado pela oração: “Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios – No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo” (p. 51).

Diversos artistas e pensadores discutiram o tópico da efemeridade no transcórre dos séculos. Destacamos, aqui, dois que nos saltam à memória: em primeiro lugar, a poeta Cecília Meireles, com os poemas, “Motivo”, situado em *Viagem* e “Realização da vida”, em *Mar absoluto* (MEIRELES, 2001). Segundamente, o filósofo pré-socrático Heráclito, um dos primeiros, como registro documentado, a tratar dessa questão; seus principais pensamentos estão relacionados com a mutabilidade e transitoriedade das coisas: “Para os que entram nos mesmos rios, correm outras e novas águas” (HERÁCLITO apud BORNHEIM, 1967, p. 36); “Descemos e não descemos nos mesmos rios; somos e não somos” (HERÁCLITO apud BORNHEIM, 1967, p. 36). Assim, como o rio, os seres são uma coisa e, ao mesmo tempo, não o são, para o filósofo; o ovo no texto também assume essa característica, já que, em determinados momentos, a narradora parece conseguir apreendê-lo: “o ovo é uma coisa suspensa” (p. 52), em outros ele lhe foge: “O ovo não existe mais” (p. 52).

No que se refere à figura central do texto, o ovo é um palíndromo, ou seja, uma palavra que pode ser lida tanto da direita para a esquerda, quanto da esquerda para a direita, composta somente da repetição da vogal “o” e da consoante “v”. Destarte, o vocábulo reflete de modo ortográfico e visual a perfeição do objeto retratado, ideal de todos os lados, fechado em si próprio, dando-lhe uma espécie de caráter circular, ou como diz Regina Pontieri: “[...] sua natureza palindrômica mostra que fora da circularidade nada há” (1999, p. 219).

A própria estrutura do texto é circular: ele se inicia com o ovo sobre a mesa da cozinha e se encerra com o ovo retornando para a cozinha. A característica da circularidade é própria da poesia: “O poema [...] se oferece como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente cujo final é um princípio que volta, se repete e se recria” (PAZ, 2012, p. 75). Sendo assim, apontamentos, percepções, elucubrações, postas no escrito possuem significação dentro dele mesmo, nas relações que estabelecem em seu interior, afinal: “A linguagem do poema está nele, e só a ele se revela” (PAZ, 2012, p. 61). Esta é uma das diversas características poéticas que encontramos no decorrer da leitura da obra.

Um fato que chama atenção do leitor é o aspecto fonético. Em especial, nos trechos iniciais, fica evidente a relevância dos /o/s fonético-fonológicos, que, em determinados momentos, no início de palavras, articulam-se como /o/ e no final das mesmas como /u/. Ambas as manifestações possuem como característica fundamental o arredondamento dos lábios para a pronúncia. O arredondamento fonético remete graficamente à vogal “o” contida nas palavras destacadas, que, por conseguinte, alude à figura do ovo. Podemos observá-lo no excerto que se segue:

– No próprio instante de ser *o ovo* ele é a lembrança de um *ovo*. – Só vê *o ovo* quem já *o* tiver visto. – Ao ver *o ovo* é tarde demais: *ovo* visto, *ovo* perdido. – Ver *o ovo* é a promessa de um dia chegar a ver *o ovo*. – Olhar curto e indivisível, se é que há pensamento; não há, há *o ovo*. – Olhar é *o* necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com *o ovo*. – *O ovo* não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe (p. 51, grifo nosso).

O destaque da dimensão sonora do texto não está restrito à assonância do “o”. O fato de ter sido construído com orações curtas, repetidas, simples e majoritariamente paratáticas, faz com que a leitura ganhe um ritmo próprio e marcado, servindo para enfatizar e acentuar a carga emocional, no sentido evocativo (NUNES 1995, p. 137). É como se, ao repetir constantemente estruturas, sons, palavras, a narradora buscasse trazer à tona o ovo, que não consegue capturar. Ela o evoca ou, se formos pensar no aspecto mágico do conto declarado por Clarice Lispector no Congresso de Bruxaria, conjura-o, para que esse possa deixar de ser

uma abstração “supervisível” e “supersensível”, podendo ser visto e sentido, afinal: “O visível é o que se apreende *com* os olhos, o sensível é o que se apreende *pelos* sentidos” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 28, grifo do autor).

Há estruturação do ritmo e das assonâncias transforma a narrativa em uma espécie de ensaio poético. Há contribuições de outros níveis de poesia, como o paralelismo, de caráter enfático, que destacam a permanência do ovo na vida da narradora e a inatingibilidade do mesmo:

- *Quando eu era antiga* um ovo pousou no meu ombro. – *O amor pelo ovo* também não se sente. *O amor pelo ovo* é supersensível. A gente não sabe que ama o ovo. – *Quando eu era antiga* fui depositária do ovo e caminhei de leve para não entornar o silêncio do ovo. *Quando* morri, tiraram de mim o ovo com cuidado (p. 51, grifo nosso).

A construção de períodos ou orações poeticamente medidas, ritmadas. Como se pode observar na frase da abertura do conto - “De manhã/ na cozinha/ sobre a mesa/ vejo o ovo.” (p. 51) - que apresenta quatro sintagmas, cada um possuindo três sílabas poéticas, constituindo um ritmo ternário. Vale comentar que os números três e quatro são cabalísticos; tal fato seria irrelevante, se a própria escritora não houvesse destacado o aspecto esotérico do conto.

O número três representa o número do criador, a santíssima Trindade, a figura geométrica que se sustenta por si mesma, o triângulo, sendo sua forma mais perfeita o equilátero (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 899). Por sua vez, o quatro é o número do mundo, ou seja, o número da criação, o universo em sua totalidade, o quadrilátero (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 759). Dito de outra forma, pode-se entender que o texto, nesta passagem, pretende retratar algo perfeito, original, primordial: “– Você é perfeito, ovo. Você é branco. – A você dedico o começo. A você dedico a primeira vez” (p. 52).

Gérard Genette, em *Discurso da narrativa*, ao tratar da prolepse, discorre também sobre o valor inaugural ou a “primultimidade”, como chamado por Vladimir Jankélévitch:

[...] da primeira vez, quer dizer, o facto da primeira vez, na própria medida em que é sentido intensamente o seu valor inaugural, ao mesmo tempo ser sempre (já) uma última vez – quanto mais não fosse por ser para sempre a última a ter sido a primeira, e por, depois dela, inevitavelmente, começar o reino da repetição e do hábito. (GENETTE, [197-], p. 71)

Como salientado anteriormente, o ovo é efêmero, transitório: “ovo visto, ovo perdido”. Em outras palavras, com base no pensamento genettiano, ao ver-se uma primeira vez, já estar-se-ia vendo pela última, pois outras vezes não trarão a mesma percepção do objeto. Não

haverá a mesma sensação ao vê-lo pela primeira vez; tudo terá se transformado, perdido o valor exordial.

Como último recurso sonoro em destaque, temos o uso de rimas assonantes. Ocasionalmente pelo reaproveitamento fonético entre “o ovo”, “o erro”, “o modo”, “vê-lo”, “tê-lo”, elas criam um efeito que ecoa por todo o texto, não sendo restrito ao trecho destacado:

Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova *do erro*. Entendê-lo não é *o modo* de *vê-lo*. – Jamais pensar *no ovo* é um modo de *tê-lo* visto. – Será que sei *do ovo*? (p. 152, grifos nossos).

Essa insistência em sons semelhantes pode ter diversas razões. Uma delas pode ser vista como a retomada do mote da história: a dificuldade e a tentativa da narradora de capturar e compreender a totalidade do ovo, de criar uma rede de significados internos entre as figuras presentes, entre outros. Ou, ainda, convidar o leitor para participar do jogo de especulação:

Jogar com as palavras nem sempre é uma atividade vã. Aqui como nos textos poéticos, o entrechoque entre os significantes - que seriam as imagens - e os significados - as representações ou os conceitos - abre um hiato de silêncio, espécie de momento contemplativo, indizível, conquistado à superfície resvalante das frases, e que, inenarrável, já não pode articular-se em palavras, convidando o leitor a uma atitude receptiva, de absorção no objeto sobre o qual se especula. (NUNES, 2009, p. 210).

O fato de, no evento em Bogotá, a composição ter sido apresentada em espanhol faz perder o palíndromo e também a assonância do “o”, já que ovo em espanhol se pronuncia “huevo”, perdendo toda a sonoridade vocálica, que, como mostrado repercute em outras partes da produção. E, como sublinha Octavio Paz (2012, p. 53):

Cada palavra do poema é única. Não há sinônimos. Única e inamovível: impossível ferir um vocábulo sem ferir todo o poema; impossível mudar uma vírgula sem transtornar todo o edifício. O poema é uma totalidade viva, feita de elementos insubstituíveis. A verdadeira tradução só pode ser, então, uma re-criação.

A citação do teórico mexicano faz referência à poesia e não à narrativa. Todavia, trata-se uma narrativa poética, na qual as palavras, os sons, as imagens e a introspecção são tão importantes quanto, ou mais do que, a própria ação, a qual, no caso do texto, é nula, sendo assim, impossível uma substituição perfeita, sem perdas de efeitos e significações. Como constata Antônio Donizete Pires (2006, p. 56): “[...] a narrativa poética conta ainda uma história, mas de modo difuso e vago, e quer, além disso, banhar-se estruturalmente nas águas lustrais e libertadoras da poesia lírica”.

5.1.4 Associações

Um efeito extra que este conto apresenta, ao repetir constantemente sensações sobre o ovo ou sobre a galinha, é a experimentação da metamorfose da narradora em galinha, de modo a não conseguirmos distinguir quem é quem, as figuras se fundem e se confundem, ambas se tornam agentes do ovo. Percebemos isso porque ambas carregam diversas características semelhantes; são um disfarce: “Por isso a galinha é o disfarce do ovo.” (p. 53); “meu destino disfarçado” (p. 56). O sacrifício e o destino de ambas é o ovo: “O ovo é o grande sacrifício da galinha.” (p. 54); “Sendo, porém, o seu destino mais importante que ela [galinha], e sendo seu destino o ovo, a sua vida pessoal não nos interessa.” (p. 55); “A todos os agentes são dadas muitas vantagens para que o ovo se faça [...]. Quanto ao prazer dos agentes, eles também o recebem sem orgulho. Austeramente vivem todos os prazeres: inclusive é o nosso sacrifício para que o ovo se faça” (p. 57). As duas servem apenas como meio, a galinha para o ovo e a narradora também para ele, porém, como uma metáfora, conforme apontaremos.

Ao transferir os caracteres de uma para a outra, da galinha para a narradora, a estrutura narrativa as funde em um ser só, que tem como destino o ovo. Isto resulta na figura de linguagem conhecida como metáfora, que significa a transferência de características de um ser para outro ser (BOSI, 1977, p. 30).

Separadamente, temos que a galinha é vista como um animal que precisa ser enganado para que o ovo sobreviva. Sua finalidade é mais importante que sua vida, nas palavras do narrador: “a galinha é um agente do ovo”; “O ovo é a cruz que a galinha carrega na vida. O ovo é o sonho inatingível da galinha” (p. 54).

Ela é a representação de uma personagem trágica, pois seu destino está traçado, não havendo escolha ou modo de fugir, assim como na tragédia: “A galinha é sempre a tragédia mais moderna. [...] Mas para a galinha não há jeito: está na sua condição não servir a si própria. Sendo, porém, o seu destino mais importante que ela, e sendo o seu destino o ovo, a sua vida pessoal não nos interessa” (p. 55).

Também no conto “Uma galinha”, situado no livro *Laços de família* (2009), a ave tem seu destino suspenso. Na tentativa de fuga, ela acaba por botar um ovo, o que simbolizaria o bem para aquele lar: “- Mamãe, mamãe, não mate mais a galinha, ela pôs um ovo! Ela quer nosso bem!” (LISPECTOR, 2009, p. 32). Assim, ela se livra, por um momento, da panela; todavia, um dia o destino a atingiu, foi morta e a família a comeu.

Em geral, as personagens claricianas têm seu destino demarcado, não havendo escapatória, mesmo que tentem fugir dele. Podemos observá-lo na adolescente de

“Preciosidade”, que chega a ponderar uma possível fuga, porém, acaba notando ser esse seu destino: “Mas como voltar e fugir, se nascera para a dificuldade” (LISPECTOR, 2009, p. 88); e Laura, em “A imitação da rosa”, que, apesar de todo seu cuidado em manter a rotina, bebendo regularmente o copo de leite, acaba retornando para o estado de iluminação, possivelmente de loucura.

Focando na narradora, ela é descrita como agente, que é obrigada a continuar falando sobre o ovo, protegendo-o por palavras: “E o ovo fica inteiramente protegido por tantas palavras. Falei muito, é uma das instruções, estou tão cansada” (p. 60).

A palavra “agente”, substantivo de dois gêneros ou adjetivo, segundo o *Novo Aurélio século XXI*: o dicionário da língua portuguesa, significa

1. Que opera, agencia, age. 2. Pessoa agente. 3. Pessoa especializada que trata de interesses de seus clientes. 4. Representante, comissário ou delegado de uma pessoa, de uma instituição, de um organismo, etc. [...] 10 Causa, razão, motivo. 11. Motor, propulsor, impulsor. 12 *E.Ling.* Forma linguística que expressa o executor de uma ação agentivo. (FERREIRA; ANJOS, 1999, p. 69).

Chamam-nos a atenção os significados dez e onze. Sendo o ovo destino, sacrifício dos agentes, ao tomar essas duas definições, a figura do agente, e mesmo a da galinha, ganham novas dimensões. É devido a eles que o ovo irá conseguir se propagar, ele seria dependente da galinha para existir e vice-versa.

Na modalidade da língua falada, o termo “agente” causa confusão com a locução, pronominal “a gente”, devido à semelhança fonética entre ambas. Sendo assim, instaura-se um jogo de ambiguidade sonora com a palavra, ou seja, os “agentes” poderiam simbolizar nós, as pessoas em geral, “a gente”, integrando o leitor no texto.

O texto também pode ser interpretado como metáfora do ato criador da poesia: o ovo representaria a palavra e a galinha-agente-narradora seria o poeta. O texto nos conduz a essa hipótese devido ao fato de a palavra poética não ser transparente, o ser-ovo não é desvendado: “A galinha sofre de um mal desconhecido. O mal desconhecido da galinha é o ovo. – Ela não sabe se explicar: ‘sei que o erro está em mim mesma’, ela chama de erro a sua vida, ‘não sei mais o que sinto’ etc.” (p. 54). Em outras palavras, o poeta não consegue encontrar as palavras adequadas para expressar-se; o que resta assim é a busca da palavra, da expressão poética.

Em “*Ninety years later*”, capítulo do livro *On grief and reason* (1997), Joseph Brodsky, ao discorrer sobre o poema “Orpheus. Eurydice. Hermes.”, de Rilke, alude à dificuldade de a palavra escrita abarcar a complexidade do mundo e da alma:

De fato, por mais atrasado que esteja nosso feliz processo de evolução, nos faltam meios para expressar as mudanças tonais no papel, mudanças de ênfase e coisas do gênero. Os gráficos de nossos alfabetos fonéticos estão longe de ser suficientes; truques tipográficos, como quebras de linha ou intervalos em branco entre as palavras são de todo inúteis¹⁶. (BRODSKY, 1997, p. 408. Tradução nossa).

Assim como a função do poeta é levar a palavra pelos tempos, fazendo com que ela permaneça viva, a função da galinha é proteger o ovo para que ele permaneça vivo: “Por isso a galinha é o disfarce do ovo. Para que o ovo atravessasse os tempos a galinha existe” (p. 53), ou seja, ambos, galinha e poeta, tem a mesma função no mundo, transmitir algo, levar através dos tempos. Todavia, é necessário frisar que essa relação não é tão simples como se parece, o poeta e a poesia, assim como ovo e galinha, estão constantemente em tensão, em busca da palavra ideal, do modo certo de expressar. E, como disse Clarice Lispector (apud BORELLI, 1981, p. 84), a palavra deve ser trabalhada, para expressar perfeitamente o pensamento:

A palavra é o meu meio da comunicação. Eu só poderia amá-la. Eu jogo com elas como se lançam dados; acaso e fatalidade. A palavra é tão forte que atravessa a barreira do som. Cada palavra é uma ideia. Cada palavra materializa o espírito. Quantas mais palavras eu conheço, mais sou capaz de pensar o meu sentimento. Devemos modelar nossas palavras até se tornarem o mais fino invólucro dos nossos pensamentos.

Igualmente, é interessante lembrar que o conto dedica ao ovo o começo, o início de tudo: “A você dedico o começo. A você dedico a primeira vez.” (p. 52), representando o primordial. Em diversos momentos, Octavio Paz (2012, p. 55) discorre sobre o fato de o poeta trabalhar com palavra em sua multiplicidade, sua ambiguidade, sem ignorar seus primórdios.

Além do mais, no final do texto, a narradora mais uma vez frisa o engodo que está vivendo; ela se vê obrigada a continuar falando, proferindo palavra. Entretanto, o ovo ainda continua inatingível: “Mas e o ovo? Este é um dos subterfúgios deles: enquanto eu falava sobre o ovo, eu tinha esquecido do ovo. ‘Falai, falai’, instruíram-me. E o ovo fica inteiramente protegido por tantas palavras. Falai muito, é uma das instruções, estou tão cansada” (p. 60).

¹⁶*For late as we are in our happy process of evolution, we are short of means of conveying on paper tonal changes, shifts in emphasis, and the like. The graphics of our phonetic alphabets are far from being sufficient; typographic tricks such as line breaks or blank intervals between words fail as a system of notation and are plain wasteful.* (BRODSKY, 1997, p. 408)

Apesar de se mostrar cansada da situação, ela não desiste de tentar alcançar o que pode ser a palavra poética. A narradora parece acreditar que um dia ela virá na forma do ovo - naturalmente, espontaneamente, iluminando-a, como espécie de inspiração ou epifania:

Mas se ele for esquecido. Se eu fizer o sacrifício de viver apenas a minha vida e esquecê-lo. Se o ovo for impossível. Então – livre, delicado, sem mensagem alguma para mim – talvez uma vez ainda ele se locomova do espaço até esta janela que desde sempre deixei aberta. E de madrugada baixe no nosso edifício. Sereno até a cozinha. Iluminando-a de minha palidez. (1999, p. 60).

A narrativa lembra que todos os textos são feitos de palavras, que a fronteira entre os gêneros é tênue e flutuante, como já expressava Valéry (1999, p. 204) em “Poesia e pensamento abstrato”. Ao mesmo tempo, faz com que nos recordemos que a palavra escrita, por vezes, não dá conta de expressar as intenções do poeta, fugindo-lhe; todavia, ele sempre permanece buscando a expressão perfeita.

5.1.5 O tratado do olhar

“O ovo e a galinha” pode ser visto como um tratado do olhar. Afinal, a tensão conflitiva instaura-se no ato de olhar o ovo. Nota-se a importância do artigo definido “o”: a narradora não busca olhar qualquer ovo, não usa o artigo indefinido “um” - ela quer o singular e específico. Ao mesmo tempo, afirma: “O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe” (p. 51).

Ela quer o ovo original, a imagem do ovo sem influência externa, sem as marcas de conhecimento de mundo, pois nosso conhecimento não é advindo de mera casualidade. Ele é construído com nossa experiência; fazendo uso dela, interpretamos a vida, o mundo: “Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem o qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.3).

A narradora quer ver sem mediações, entrar em contato com o real sem interferência, algo, infelizmente, impossível. A imagem de um objeto não é o objeto em si, mas o conjunto de todas as informações e conhecimento que temos sobre ele, além da influência do ambiente social em que o objeto e o sujeito da visão estão inseridos.

Assim como a palavra, a narradora não é neutra. Ela está relacionada ao momento de percepção, de reconhecimento, conforme apontamos na introdução com os pensamentos de Merleau-Ponty (1999, p. 242), e agora também com Ernst Cassirer (2013, p. 75-76):

[...] aqui a palavra não exprime o conteúdo da percepção como mero símbolo convencional, estando misturado a ele em unidade indissolúvel. O conteúdo da percepção não imerge de algum modo na palavra, mas sim dela emerge. Aquilo que algumas vez se fixou numa palavra ou nome, daí por diante nunca mais aparecerá apenas como um entre o mero “signo” e o “designado”; em lugar de uma “expressão” mais ou menos adequada, apresenta-se uma relação de identidade, de completa coincidência entre a “imagem” e a “coisa”, entre o nome e o objeto.

Por esta razão, a busca da percepção sem a palavra é inatingível. Nem a própria palavra conseguiria atingir esse estado sem mediação, já que o sistema linguístico não é neutro. Logo, a narradora sempre encontra significações já conhecidas e vivenciadas, e, na tentativa de atingir o objetivo de captar o ovo sem mediações, ela vai jogando com afirmações e negações sobre o ser ovo, cercando-o, sem penetrar no seu real significado. Esta é uma característica rotineira nas composições claricianas, como ressalta Waldman (1983, p. 43):

A verdade é que ela persegue uma realidade que lhe escapa. Um detalhe, um instante, o reverso do instante, um momento fugidio carregado de delicadeza e densidade. Talvez por isso o seu estilo seja marcado pelo estigma da repetição, da comparação (os numerosos ‘como’, ‘como se’), do subjuntivo (‘como se fizesse’, ‘como se contasse’), capazes de potenciar, indiciar, esboçar uma realidade, mas não afirmá-la. Essas marcas tateantes de estilo, reveladoras de que o autor está, de certo modo, cercando o que vai dizer, podem às vezes alongar desnecessariamente um texto. Talvez por isso haja quem considere sua obra mal-acabada.

Regina Pontieri (1999), em *Clarice Lispector: uma poética do olhar*, faz uma comparação entre “O ovo e a galinha” e *A paixão segundo G. H.*, evidenciando que estes dois textos tematizam a linguagem, através do meio visual. No primeiro, o objeto é o ovo; no segundo, a barata.

Ademais, a pesquisadora também aponta que a polaridade entre olho e ovo é dissolvida devido à aproximação entre eles, seja fonética e graficamente, seja por meio das construções dos textos:

A polaridade, que em “O ovo e a galinha” se configura como olho contra ovo, reitera-se até a dissolução, quando a relação se inverte e os polos se fundem: o ovo olha o olho que o olha [...] a proximidade fônica e gráfica dos significantes sugere o parentesco dos significados, tornando aquela polaridade, de saída, fadada à dissolução. (PONTIERI, 1999, p. 211).

Deste modo, o olhar recebe as mesmas características ou não-características dadas ao ovo no decorrer da narrativa. Ele torna-se algo primordial, perfeito, uma abstração, um segredo que vive dentro de outro ser. Esta analogia fica mais clara se encarmos o olho como

metáfora do espírito humano (CHAUI, 1988, p. 33). Ademais, nesse constante jogo entre ovo e olho confunde-se o jogo do olhar, quem está olhando quem, evidenciando o que já apontamos com Roland Barthes (1982, p. 256), que no olhar a fronteira entre ativo e passivo é tênue.

Vale recordar que, para Jacques Fontanille (2017, p. 93), o olhar é o campo sensorial que tem características dos demais sentidos. Pode, por exemplo, ser um “invólucro tátil”, tocando as superfícies dos objetos; também possui particularidades olfativas e auditivas, podendo ter cargas afetivas e tendo um campo delimitado de visão do horizonte:

Ela [a visão] é ainda capaz de funcionar num campo transitivo, recíproco, refletivo, interiorizado (é o caso da imagem dita mental), sequenciado, iconizado, reversível e/ou simultâneo. Em suma, se a visão torna-se o modo sensorial dominante para o homem, pode ser porque ele elaborou progressivamente um uso que associa e combina o conjunto das propriedades disponíveis do campo sensível. (FONTANILLE, 2017, p. 93-94).

Por isso, o único modo de, talvez (já que se trata de algo impossível), conseguir captar a totalidade do ovo seria por intermédio do olhar. Isto ocorre porque ele abarca caracteres de todos os demais campos sensoriais, construindo uma espécie de completude perceptiva. Além disso, a visão, para o homem é o sentido máximo, possibilitando seu desenvolvimento - como no ditado “ver além” – e a criação de uma cultura (FONTANILLE, 2017, p. 96).

Já para os gregos há uma relação entre o verbo ver e conhecer:

Entre as peculiaridades mais notáveis da língua grega encontra-se a vinculação que *sói* oferecer o verbo ver com o ato do conhecimento. Uma das raízes, em nada secundária, do próprio surto da filosofia na Grécia prende-se justamente a tal vinculação. Mais ainda, esse surto da *episteme* insere-se num processo evolutivo que mostra uma verdadeira educação do ato de ver. (BORNHEIM, 1988, p. 89, grifos do autor).

Em síntese, a única forma de a narradora poderia conseguir conhecer o ovo seria vendo-o, tendo contato com ele através da visão, posto que, considerando os estudos de Merleau-Ponty (1999, p. 280) a única forma de conhecer é por meio das sensações.

Fernando Pessoa, por meio de seu heterônimo Alberto Cairo, pregava que o mundo não é para ser entendido, apenas sentido¹⁷. Assim como a narradora do texto, constata que

¹⁷Creio no Mundo como num malmequer/ Porque o vejo. Mas não penso nele/ Porque pensar é não compreender... / O Mundo não se fez para pensarmos nele/ (Pensar é estar doente dos olhos) / Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo... / Eu não tenho filosofia: tenho sentidos.../ Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,/ Mas porque a amo, e amo-a por isso, / Porque quem ama nunca sabe o que ama/ Nem sabe porque ama, nem o que é amar... / Amar é a eterna inocência, / E a única inocência é não pensar... (PESSOA, 2006, p. 32-33)

entender é errado: “Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu entender é porque estou errando. Entender é a prova de erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo.” (p, 52), e vale lembrar que própria Clarice Lispector solicitou, no Congresso de Bruxaria, ao público para que sentisse. Evidenciando o fato de que a palavra é para ser ouvida e sentida, como se possuísse um poder mágico. Sobre esta vertente da palavra, temos proposições como a discorrida por Valéry (1999, p. 206-207):

E, contudo, a tarefa do poeta é nos dar a sensação de união íntima entre a palavra e o espírito.

Não se deve esquecer que a forma poética foi, durante séculos, destinada ao serviço dos encantamentos. Aqueles que se entregavam a essas estranhas operações deviam necessariamente acreditar no poder da palavra e muito mais na eficácia do som dessa palavra do que em seu significado.

[...] o som e o sentido da palavra adquirem ou mantêm a mesma importância – o que está excluído dos hábitos da linguagem prática, bem como das necessidades da linguagem abstrata.

Sendo assim, mesmo com o auxílio do olhar - campo sensorial máximo, que abriga características dos demais, que está ligado etimologicamente com o ato do conhecimento - a tarefa de compreender o ovo é fadada ao fracasso, pois é necessário sentir o ovo, sentir a palavra, sentir o poder mágico do texto de evocação, exatamente o contrário de ver, ou seja, o ideal seria o não ver, abrir mão de todos os saberes e valores prévios, para então senti-lo e entendê-lo, algo impossível para um ser social.

Entretanto, sabemos, ao analisar as obras, que, por trás deste sentir, há um trabalho de estruturação, de reflexão, com o objetivo de passar para o leitor intenções e engodos nas palavras da narradora, o que torna essa narrativa ainda mais complicada de compressão.

5.2 “A legião estrangeira”: olhos de inveja

Última narrativa de *A legião estrangeira*, com título homônimo da obra, esta é uma das mais representativas do conjunto. Ela traz diversas características marcantes da poética clariciana: encontramos animais, em especial uma ave; relações familiares; a relação eu e outro; e, evidentemente, o trabalho minucioso com a linguagem. Nesse conto temos uma mulher, mãe de família, rememorando as visitas que Ofélia, filha de seus antigos vizinhos, fazia a sua residência. Tratava-se de uma criança que acreditava ser adulta e que vivia julgando sua vizinha, até a chegada de um pinto, animal revelador da inveja e causador da rememoração, como explicaremos.

A história inicia-se com a protagonista não-nomeada apresentando-nos outra personagem: “Se me perguntassem sobre Ofélia e seus pais, teria respondido com o decoro da honestidade: mal os conheci. Diante do mesmo júri ao qual responderia: mal me conheço – [...]” (p. 95). Como é possível notar já na introdução da obra, observando o pronome utilizado “me”, as formas como os verbos estão conjugados - “teria”, “conheci”, “responderia” – autorizam a considerar que estamos diante de uma narradora autodiegética, isto é, uma personagem que vai nos contar a própria história, ou melhor, sua história, a de Ofélia e a do pinto.

Além disso, também teremos contato direto com as percepções e sensações da personagem da qual parte a focalização, que, na narrativa é a própria narradora. É mantida uma focalização interna fixa, já que, em momento algum, sabemos o que se passa no interior das demais personagens; tudo que conhecemos é através da visão pessoal da mulher. Este fato pode gerar desconfiança no leitor, pois temos as informações filtradas por uma perspectiva única, que tece os próprios julgamentos referentes aos acontecimentos.

No início do conto, a personagem é surpreendida com o fato de ainda se recordar da família de Ofélia, após vislumbrar o pinto, algo que, para ela era inimaginável:

Estou tentando falar sobre aquela família que sumiu há anos sem deixar traços em mim, e de quem me ficaria apenas uma imagem esverdeada pela distância. Meu inesperado consentimento em saber foi hoje provocado pelo fato de ter aparecido em casa um pinto. (p. 95).

Aqui temos, além da aparição de um animal, outro importante recurso utilizado pela escritora: o emprego de um elemento do cotidiano deslocado de seu espaço ou de sua função normal para deflagrar na personagem um instante de revelação, de descoberta, devido estar fora do lugar comum. Tais elementos ou objetos tornam-se símbolos, constituindo um todo

significativo para a personagem, significado este que, paulatinamente, descobrimos na narrativa.

O conto inicia-se instaurando o sentimento de curiosidade no leitor, com a frase já citada sobre o desconhecimento da narradora sobre a família de Ofélia. Afinal, quem é Ofélia? Por que a narradora está pensando nela? Qual sua importância na dinâmica da história? Tais perguntas não são respondidas de imediato; o leitor tem a expectativa frustrada ao ver que a trama toma outro rumo com a chegada de um pinto, ficando em suspenso a história de Ofélia.

Entre o instante da chegada do pinto à residência da família e o momento em que a narradora o pega, temos um dos trechos mais poetizados da narrativa. Nele, a personagem, em uma espécie de monólogo interno, reflete sobre a situação em que se encontra, a reação do marido e dos filhos diante do pinto e sobre a ação do próprio animal que, segundo ela, também tinha plena consciência de sua realidade. Como é um trecho relativamente extenso, destacamos somente um excerto para exame:

Mas sentimentos são água de um instante. Em breve — como a mesma água já é outra quando o sol a deixa muito leve, e já outra quando se enerva tentando morder uma pedra, e outra ainda no pé que mergulha — em breve já não tínhamos no rosto apenas aura e iluminação. Em torno do pinto aflito, estávamos bons e ansiosos. A meu marido, a bondade deixa ríspido e severo, ao que já nos habituamos; ele se crucifica um pouco. Nos meninos, que são mais graves, a bondade é um ardor. A mim, a bondade me intimida. Daí a pouco a mesma água era outra, e olhávamos contrafeitos, enredados na falta de habilidade de sermos bons. E, a água já outra, pouco a pouco tínhamos no rosto a responsabilidade de uma aspiração, o coração pesado de um amor que já não era mais livre. (p. 96, grifos nossos).

Destacamos, no trecho acima, orações que fazem um movimento de retomada, criando paralelismos sintáticos e semânticos, ao repetirem estruturas oracionais e significados. São duas estruturas sintático-semânticas que retornam, sendo uma referente à água, outra à bondade. A autora escolhe utilizar tais estruturas semelhantes sintaticamente e semanticamente para realçar a ideia de que uma atitude tem relação com a outra, e, além disso, é nas estruturas que se repetem que encontramos o cerne do conto, a transformação. Ao falar do paralelismo na prosa, Roman Jakobson (1985, p. 106) disse o seguinte:

Na prosa, [...], são as unidades semânticas, de diferente capacidade, que primeiramente organizam as estruturas paralelas; nesse caso, o paralelismo de unidades ligadas por similaridade, contraste ou contiguidade influi ativamente na composição da intriga, na caracterização dos sujeitos e objetos da ação, na enfiada dos temas da narração.

Chamamos a atenção, principalmente, para a estrutura paralela que concerne à água. O elemento aquático, que habita outros textos de Clarice Lispector, possui diversos significados, a depender do estado físico em que se encontra. No estado líquido e corrente, a água é, popularmente, considerada como símbolo de transformação, de mudança. Isto se concretiza nas mudanças de orações como “sentimentos são água de um instante” para a água que vai se modificando durante no trecho, desdobrando-se em “já era outra”, “e já é outra”, “e outra ainda”, etc.

A outra estrutura paralela diz respeito aos sentimentos, identificados com a água, uma vez que são mutáveis. O final do trecho a menção ao sentimento de desamparo e curiosidade dos membros da família. Em seguida, quando começam a se envolver com o pinto, todos se tornam “bons e ansiosos” e, finalmente, têm “no rosto a responsabilidade de uma aspiração, o coração pesado de um amor que já não era mais livre”.

Além disso, o sentimento de bondade é diferente em cada membro da família. Ao marido, “deixa ríspido e severo”; aos filhos, “é um ardor; à narradora, a bondade “intimida”. Assim como a água é outra e diferente, a família também se torna outra, cada um ao seu modo.

Aquele não é o único trecho que apresenta repetição de estruturas ou ideia. Em outro momento significativo e alegórico do conto, vemos o emprego desse recurso sintático com o objetivo de intensificar o sentimento de estranheza, sensação de não-pertencente àquele lugar que a narradora sentia, presa em perguntas sem respostas, em situações sem escapatórias. Diante dela está um pinto que pia desesperadamente em busca de algo, e ela, na posição de mãe de família, sendo observada por todos os membros da casa, sente que não sabe o que fazer, como agir, emboscada:

Mas se me viesse de noite uma mulher. Se ela segurasse no colo o filho. E dissesse: *cure meu filho*. Eu diria: como é que se faz? Ela responderia: *cure meu filho*. Eu diria: também *não sei*. Ela responderia: *cure meu filho*. Então – *então porque não sei fazer nada e porque não me lembro de nada e porque é de noite* – então estendo a mão e salvo uma criança. *Porque é de noite, porque estou sozinha na noite de outra pessoa, porque este silêncio é muito grande para mim, porque tenho duas mãos para sacrificar a melhor delas e porque não tenho escolha.* (p. 98, grifos nossos).

É quando a protagonista, a mãe, a mulher que não sabe exatamente como amar, pega o pinto, na tentativa de amá-lo e acalmá-lo, que temos o desencadeamento da memória:

Então estendi a mão e peguei o pinto.

Foi nesse instante que revi Ofélia. E nesse instante lembrei-me de que fora a testemunha de uma menina (p. 98).

No conto, como é comum nas narrativas, o tempo da coisa contada é anterior ao da narração. No início do discurso, há maior proximidade temporal entre o narrado e o narrar, “Meu inesperado consentimento em saber foi *hoje* provocado pelo fato de ter aparecido em casa um pinto” (p. 95, grifo nosso). A partir do trecho supracitado, temos um retorno ao passado da protagonista, uma volta aos tempos em que convivia com a família de Ofélia, que é a história principal, aquela que se quer contar. O começo do texto que traz a antecipação, uma prolepse – a menção à Ofélia e sua família - é um recurso do qual a autora lança mão para explicar ao leitor o motivo pelo qual um simples pinto teria afetado tão intensamente a personagem, trazendo a memória à tona.

5.2.1 A família vizinha

Os pais da menina Ofélia são descritos como pessoas “soberbas”; o pai tinha aspecto muito rígido, tom arrogante e, a mãe não se diferenciava muito do marido, sempre buscando ter apenas o mínimo de intimidade com a vizinha. “O pai agressivo, a mãe se guardando. Família soberba. Tratavam-me como se eu já morasse no futuro hotel deles e ofendesse-os com o pagamento que exigiam” (p. 99). A filha do casal tinha apenas oito anos e, aparentemente, não se diferenciava muito dos pais.

Entretanto, ela tinha interesse em estabelecer intimidade com a vizinha, à qual, ao ver da narradora, os pais renegavam. Ia visitá-la todas as tardes e ficava perto dela falando sobre tudo, julgando os atos da anfitriã, revelando sua infantil e firme opinião sobre a vida: “Com seus oito anos altivos e bem vividos, dizia que na sua opinião eu não criava bem os meninos; pois meninos quando se dá a mão querem subir na cabeça. Banana não se mistura com leite. Mata. Mas é claro que a senhora faz o que quiser; cada um sabe de si” (p. 100).

Tal situação faz com que a personagem se sinta rebaixada perante a criança, afinal, Ofélia sempre acertava em suas afirmações, fazendo-a passar por inexperiente e inábil para cuidar da casa ou mesmo da própria vida. Apesar da pouca idade de sua rival, a protagonista tem o desejo de vê-la errando, equivocando-se e perdendo o controle. Demonstra, assim, nutrir um desejo de vingança em relação à criança:

Uma vez Ofélia errou. Geografia – disse sentada defronte a mim com os dedos cruzados no colo – é um modo de estudar. Não chegava a ser erro, era mais um leve estrabismo de pensamento – mas para mim teve a graça de uma queda, e antes que o instante passasse, eu por dentro lhe disse: é assim

mesmo que se faz, isso! vá devagar assim, e um dia vai ser mais fácil ou mais difícil para você, mas é assim, vá errando, bem, bem devagar. (p. 102).

Mas ela sofria. Com alguma vergonha notei afinal que estava me vingando. (p. 107).

A relação cotidiana das duas é alterada completamente em uma tarde próxima à Páscoa. A mulher havia comprado um pinto na feira para comemorar a festividade e alegrar os filhos. Eis que Ofélia escuta o piado do pinto e interroga vizinha sobre o barulho. Ao proferir a resposta “É o pinto” (p. 104), a narradora nota algo de diferente na criança, os olhos dela são tomados de uma escuridão, um desejo intenso que a cobre inteira:

Um pinto faiscara um segundo em seus olhos e neles submergira para nunca ter existido. E a sombra se fizera. Uma sombra profunda cobrindo a terra. Do instante em que involuntariamente sua boca estremeceu quase pensara "eu também quero", desse instante a escuridão se adensara no fundo dos olhos num desejo retrátil que, se tocassem, mais se fecharia como folha de dormideira. (p.104)

Esse desejo nada mais é do que a inveja: “Olhou-me rápida, e era a inveja, você tem tudo, e a censura, porque não somos a mesma e eu terei um pinto, e a cobiça – ela me queria para ela” (p. 104). No decorrer da leitura do conto, vamos presenciando a difícil relação entre as partes, uma constantemente testando a outra. É, finalmente, no trecho acima que temos nomeado a paixão que as regia: o sentimento de inveja, a Ofélia desejando aquilo que a vizinha possui.

5.2.2 A inveja

Renato Mezan (1997), no texto “A inveja” estuda as diversas facetas desse sentimento, um dos mais negados da natureza humana. Ele percorre estudiosos e psicanalistas, buscando os primeiros registros na literatura¹⁸, na tentativa de delimitá-la e estabelecer seus pontos comuns nas diversas perceptivas. Como ponto de partida, ele utiliza “A legião estrangeira” para demonstrar as principais características dessa paixão, pois, no trecho que trazemos abaixo, a narradora praticamente registra o momento do nascimento da inveja de modo involuntário. Temos, na passagem abaixo, o sentimento súbito; o conflito interior vivenciado pelo invejoso; o desejo insaciável de privar a pessoa do objeto, que na mente do invejoso é causadora de toda felicidade; a agressividade e a sagacidade:

¹⁸ “Trata-se de um dos mitos narrados por Ovídio nas *Metamorfoses*; Aglauros é a irmã de Hersé, cuja beleza extraordinária atira o desejo do deus Hermes. Este pede a Aglauros que favoreça seus amores; a moça concorda, mas exige em troca um punhado de moedas de outro. Isso irrita Palas Atena, que já detestava a jovem porque esta havia espionado numa outra ocasião. Não tolera ver a mortal recompensada por outro deus, decide vingar-se, e a vingança é terrível: Palas Atena vai até a morada de Inveja e ordena-lhe que vá ‘infectar com sua baba a jovem Aglauros’” (MEZAN, 1997, p. 124-125).

Do instante em que *involuntariamente* sua boca estremeceu quase pensara "*eu também quero*", desse instante a *escuridão* se adensara no fundo dos olhos num desejo retrátil que, se tocassem, mais se fecharia como folha de dormideira. E que recuava diante do impossível, o impossível que se aproximara e, *em tentação, fora quase dela: o escuro dos olhos vacilou como um ouro*. Uma *astúcia* passou-lhe então pelo rosto — se eu não estivesse ali, por astúcia, *ela roubaria qualquer coisa*. Nos olhos que pestanejavam à dissimulada *sagacidade*, nos olhos a grande *tendência à rapina*. Olhou-me rápida, e era a inveja, *você tem tudo*, e a censura, porque não somos a mesma e *eu terei um pinto*, e a cobiça — ela me queria para ela. Devagar fui me reclinando no espaldar da cadeira, sua inveja que desnudava minha pobreza, e deixava minha pobreza pensativa; não estivesse eu ali, e ela roubava minha pobreza também; *ela queria tudo*. (p. 104 -105, grifo nosso).

No extenso parágrafo abaixo, que descreve as primeiras reações da criança diante da revelação da existência do pinto, encontramos uma quantidade considerável de palavras relacionadas ao campo semântico dos sentidos e das sensações, sendo os que mais se repetem estão arrolados com o olhar:

Depois que o *tremor da cobiça* passou, o *escuro dos olhos* sofreu todo: não era somente a *um rosto* sem cobertura que eu a expunha, agora eu a expusera ao melhor do mundo: a um pinto. Sem me *verem*, seus *olhos quentes me fitavam* numa abstração intensa que se punha em íntimo contato com minha intimidade. Alguma coisa acontecia que eu não conseguia entender a *olho nu*. E de novo o desejo voltou. Dessa vez *os olhos se angustiaram* como se nada pudessem fazer com o resto do *corpo* que se desprendia independente. E mais se alargavam, espantados com o esforço físico da decomposição que dentro dela se fazia. A *boca* delicada ficou um pouco infantil, de um roxo pisado. *Olhou* para o teto — as *olheiras* davam-lhe um arde martírio supremo. Sem me mexer, *eu a olhava*. (p. 105, grifo nosso).

Este excerto, assim como o anterior, nos faz lembrar dois ditados populares: “os olhos são o espelho da alma” e sua variação “olho é a janela da alma”. Tais provérbios são amplamente difundidos em diversas culturas, inspirações de crenças, como os indígenas que recusavam os espelhos com medo de perder a alma (CHAUI, 1988, p. 33), e até mesmo como elucubrações de grandes pensadores, a exemplo de Leonardo da Vinci: “Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? [...] É janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do que, sem esse poder, seria um tormento [...]” (VINCI apud CHAUI, 1988, p. 31).

Em “Janela da alma, espelho do mundo”, capítulo que compõe o livro O olhar (1988), Marilena Chauí investiga o surgimento de diversas expressões, ideias relacionadas ao olhar, buscando origens etimológicas e históricas, revendo filósofos e obras. No começo do artigo, ela já elabora uma hipótese para crença daqueles provérbios:

Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso inteiro ou exterior, falamos em janelas da alma. Crença que sustenta os chamados “testes projetivos” da psicologia, onde se espera que a consciência, lançando-se qual projétil através dos olhos, projete no fora o seu dentro. Crença central na retórica do século XVII quando, na análise das paixões, estudava o “ar da fisionomia”, insistindo nos olhos como “o lugar onde se pode perceber a atividade da alma” porque o “não sei que” da fisionomia é “a atividade da luz natural, que não é senão o brilho resultante do envio constante dos espíritos animais ao olho”. (CHAUI, 1988, p. 33).

Sendo assim, ao descrever o olhar de Ofélia, a narradora estaria descrevendo a alma do ser, seu sofrimento e dor, a nuvem negra que se formava. A narradora ocupa o lugar de observador da situação, de *voyeur*, que sente prazer ao ver o sofrimento e, por consequência, a transformação da criança, demonstrando traços de sadismo.

Pécora (1988, p. 307, grifo do autor) ao analisar o olhar nos sermões do Padre Antonio Vieira, ressalta o fato de esse ser o campo sensorial mais sensível, que está mais relacionado com as paixões, como pudemos ver neste conto, com a inveja, e em “O búfalo”, com o amor e o ódio. Outra característica importante que o crítico observa nos sermões é que o ato de ver é próximo do pecado: “Para Vieira, o ver é tão próximo do pecado não apenas porque ele é falível e se deixa enganar, mas porque ele tendeu a objetivar o engano, a dar-lhe uma autonomia insuspeitada. O olhar tenderia a supor ato e obra o que é apenas desejo e fantasia”. Como podemos recordar, a inveja é um dos sete pecados capitais da doutrina católica, tendo por centro o desejo de possuir algo do outro e o ato de criar possibilidades para conseguir alcançar seu objetivo.

Além disso, como aponta Mezan (1997, p. 119), a origem etimológica da palavra inveja possui raiz na palavra ver: “Esta associação com os olhos está presente na própria etimologia da palavra ‘inveja’, que provém do latim *invidia*, formada a partir do radical *ved-* que encontramos em *vedére*”. Dante Alighieri também associa a inveja com os olhos, já que, no purgatório, os invejosos recebem a punição de terem os olhos costurados. Assim, o excerto abaixo destaca o mais importante nesta relação entre olhar e inveja:

O desejo que acompanha a inveja é assim determinado como um desejo de coincidência, de restauração da plenitude narcísica rompida com a descoberta do limite e da diferença, isto é, do intervalo entre um e outro. É por este motivo, penso, que o olhar desempenha na economia da inveja uma função decisiva: ele permite o contato – isto é, a busca da coincidência – e ao mesmo tempo permite a manutenção da distância entre o invejoso e o invejado, pois olhar é simultaneamente “pôr para dentro” e “mante fora”, é apreender de modo tal que se incorpora o apreendido, porém ele é

conservado em sua irreduzibilidade pela forma desta apreensão. (MEZAN, 1995, p. 135-136).

5.2.3 O clico transformador

Ofélia, aos olhos da narradora, tornou-se uma criança, um ser com sentimentos e incertezas, não aquela figura dotada de todos os saberes, que possuía verdade e resposta para tudo. Finalmente, a protagonista-narradora consegue se vingar da sua rival. Todavia, ao mesmo tempo em que saboreava o sofrimento da outra, ela a auxiliava na transformação, oferecendo-lhe suporte, como quando uma mãe ajuda o filho a dar os primeiros passos:

Ali, diante de meu silêncio, ela estava se dando ao processo, e se me perguntava a grande pergunta, tinha que ficar sem resposta. Tinha que se dar – por nada. Teria que ser. E por nada. Ela se agarrava em si, não querendo. Mas eu esperava. Eu sabia que nós somos aquilo que tem de acontecer. Eu só podia servir-lhe a ela de silêncio. E, deslumbrada de desentendimento *ouvia bater dentro de mim um coração que não era o meu*. Diante de meus olhos fascinados, ali diante de mim, como um ectoplasma, *ela estava se transformando em criança*. (p. 105, grifo nosso).

No início da narrativa, a mulher nos diz que tinha sido testemunha da transformação de uma criança, mas podemos pensar que, na realidade, ela foi cúmplice. Nesse processo de metamorfose, as duas acabam por se interligar, tornam-se um ser só; todavia, não se trata de um processo passivo, assim como nunca foi a relação das duas. Elas lutam para se adequarem, se encaixarem, a narradora com sua fraqueza e Ofélia com sua força em transformação.

Quando Ofélia toma posse do pinto, ama-o e as duas têm seu momento de separação e harmonia: “[...] e amando de amor. Pela primeira vez me largara, ela não era mais eu” (p. 109). No entanto, a criança precisa ir embora e leva o pinto à cozinha e sai, neste instante, com uma atitude incomum. Quando a dona da casa, desconfiada, foi ver como o pinto estava, tem a descoberta: “No chão estava o pinto morto” (p. 110), e temos uma lição, uma última lição do processo de transformação que Ofélia não ouviu:

Oh, não se assuste muito! às vezes a gente mata por amor, mas juro que um dia a gente esquece, juro! a gente não ama bem, ouça, repeti como se pudesse alcançá-la antes que, desistindo de servir ao verdadeiro, ela fosse altivamente servir ao nada. Eu não me lembrara de lhe avisar que sem o medo havia o mundo. Mas juro que isso é a respiração. (p. 110).

Ademais, para a concretização da inveja, não é preciso que o invejoso tome posse do objeto desejado, fantasiado, apenas que prive o ser invejado do agente motivador daquela paixão: “[...] a Inveja contém desejo, mas não se reduz a ele; o desejo de privar outrem de sua

felicidade é nela mais decisivo do que o de obter a posse da coisa invejada” (MEZAN, 1995, p. 125).

É relevante ressaltar que, apesar de no processo haver a separação das duas personagens, o ser ativo na transformação é Ofélia. É ela quem vivencia e executa; a narradora participa de forma paciente, pois tem consciência de que se trata de uma atividade solitária, individual. Ofélia tinha que viver seu destino, não tinha como escapar ou ter auxílio; era a carga dela, tornando-se uma personagem trágica, como tantas outras. “É que aquele passo, também aquele passo ela deveria dar sozinha. Sozinha e agora.” (p.107), “Não posso viver isso por você – disse-lhe minha frieza” (p. 108).

Quanto ao pinto, é conhecida a presença de aves na produção clariciana. Todavia, cabe mencionar a maestria na escolha da forma vocabular, comum em Clarice Lispector, o uso do vocábulo “pinto” ou invés de “pintinho” não é desprovido de significado. Apesar de pinto ser o substantivo para designar o filhote da galinha, comumente utilizamos o diminutivo pintinho, pois os diminutivos carregam uma carga afetiva grande. Usualmente, para essa figura pequena, frágil e delicada, coberta apenas por uma fina camada de plumas, optaríamos pelo diminutivo para nomeá-la. Ao escolher a palavra pinto desde o início da narrativa, a escritora causa certo desconforto no leitor, pois não era esperado esse tipo de tratamento, além da palavra carregar uma conotação sexual.

Tal sentimento de desconforto também é vivenciado pelas demais personagens, em especial as masculinas. Afinal, elas estão diante de uma ave que não para de piar e não sabem como agir, não sabem como modificar a situação, e o próprio pinto parece estar desconfortável, dado que pia desesperadamente. E, ainda mais, é o ato de pegar o pinto que faz com que a personagem se lembre de Ofélia mergulhando na memória. É também o pinto que provoca a transformação na menina, retirando-a do eixo de certezas, o que desconfortava a narradora e foi o que desconfortou e modificou a menina ao final.

No final de texto temos o fechamento do ciclo. No retorno ao instante presente da narração, a narradora está na mesma cozinha, agora com um pinto vivo, com a lembrança reconstruída e revista, mas sem saber o destino de Ofélia. O animal ganha um novo significado, torna-se metáfora da ressurreição, do próprio Cristo, pois, correlacionando, os pintos da história, temos o primeiro que foi morto das vésperas da Páscoa e o atual que se encontra vivo na véspera do Natal:

Onde agora estou, batendo devagar o bolo de amanhã. Sentada, como se durante todos esses anos eu tivesse com paciência esperado na cozinha. Embaixo da mesa, estremece o pinto de hoje. O amarelo é o mesmo, o bico é

o mesmo. Como na Páscoa nos é prometido, em dezembro ele volta. Ofélia é que não voltou: cresceu. Foi ser a princesa hindu por quem no deserto sua tribo esperava. (p. 110)

Temos a comprovação da teoria de Ricardo Piglia (2004, p. 90), a qual constata que um mesmo elemento tem dupla função no conto, tendo significações distintas nas duas histórias narradas. Na primeira história, temos o pinto como elemento desencadeador da rememoração; já na segunda história, a principal, o animal é o componente catalisador da transformação de Ofélia. Nádia Gotlib (2011, p. 431) também salientou a existência da dupla narrativa no conto:

Na realidade, há aí duas histórias: uma, que a narradora conta na primeira parte do conto e que se refere a um pinto ganho em véspera de Natal, essa história termina com um gesto de amor da narradora ao tentar segurá-lo; outra, aí enxertada, que é a da narradora observando as visitas que lhe faz a menina Ofélia, até a consecução do crime. Amor de salvação, amor de perdição, ambas as histórias guardam uma dubiedade inquietante.

Para finalizar, em seu livro *The lyrical novel*, Ralph Freedman (1971, p. 271) traz um pensamento pertinente para nossos estudos:

Os tipos de narrativa poética que examinamos participam de abordagem semelhante àquela do confronto tradicional do romance entre o eu e o mundo. O "eu" da lírica torna-se o protagonista que reconfigura o mundo através de suas percepções e apresenta-o como uma forma da imaginação.¹⁹ (Tradução nossa).

O eu-poético da lírica está correlacionado com o protagonista da história na narrativa, que expressa o mundo através de suas sensações e percepções. Assim como encontramos neste conto, a narradora relata em primeira pessoa - característica própria de narrativa poética - o acontecimento centrado no pinto, segundo sua experiência de vida e seus desejos. Todavia, é necessário dizer que a pessoa que narra uma rememoração não é a mesma que a vivenciou. O distanciamento temporal provoca uma mudança na narradora, como se, ao recontar, tornasse-se outro ser, quase como um narrador homodiegético, que conta os acontecimentos relativos a outra pessoa.

Essa rememoração acontece, pois a sensação é o modo como somos afetados por algo externo. Não se trata de algo *in natura*; temos determinadas atitudes e julgamentos perceptivos devido a vivências anteriores e aprendizados posteriores (MERLEAU-PONTY, 1999, p.3). No início do discurso, vê-se que a narradora só teve aquele instante de reflexão e

¹⁹The types of lyrical fiction we have examined share a similar approach to the novel's traditional confrontation between self and world. The "I" of the lyric becomes the protagonist, who refashions the world through his perceptions and renders it as a form of the imagination. (FREEDMAN, 1971, p. 271)

acionamento da memória ao ver o pinto em razão da sua experiência anterior com Ofélia; o segundo pinto é um elemento carregado de significados, não meramente um animal.

Afinal, como aponta Auerbach (2002, p. 487), em “A meia marrom”, ao analisar o conto “Rumo ao farol”, de Virginia Woolf, o que importa não é o momento, mas o desencadeamento por aquele instante, em busca de essência interna:

O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera idéias e cadeias de idéias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais. [...] todo o peso repousa naquilo que é desencadeado, o que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso no presente do acontecimento periférico liberador.

Em outras palavras, o fundamental no conto não é o instante em que a mulher pega o pinto em seus braços, mas a lembrança que temos devido a este ato, a segunda história. O mais significativo não é momento que Ofélia descobre a existência do pinto, mas, sim, o que isto foi capaz de acarretar no interior da menina: o nascimento da inveja que levou à morte do animal e à modificação de “adulta” para criança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fortuna crítica sobre Clarice Lispector, especialmente os apontamentos de Benedito Nunes, contribuiu para que tivéssemos um embasamento concreto no momento das análises, possibilitando um diálogo entre as características da estética clariciana e nosso objetivo. Com o estudo da crítica tomamos conhecimento da questão do cercamento da palavra, para tentar chegar ao original, sem interferências, como vemos em “O ovo e a galinha”; aprendemos as diversas faces da epifania, por exemplo, em “Mistério em São Cristóvão” e “O búfalo”. E, juntando a fortuna crítica com as teorias narrativas sobre o conto, pudemos notar como a escritora constrói esse subgênero, mesclando uma estrutura padrão e simples com o trabalho apurado da linguagem, o que afastaria seus contos da oralidade.

Dessa forma, temos várias vozes em consonância contribuindo para a criação desta dissertação. Como podemos averiguar ao retomar as análises apresentadas, mirando os resultados e refletindo sobre os mesmos, verificamos de que modo a estrutura da narrativa poética favorece a manifestação das paixões, das sensações, do corpo nos textos examinados.

Com a análise de “Mistério em São Cristóvão”, notamos a união entre um dos elementos mais característicos da poeticidade, o tratamento do espaço, e a proliferação do sensorial na narrativa, pois é na descrição do espaço que encontramos características da narrativa poética, apontadas por Tadié. É nessa categoria da narrativa que as percepções se manifestam com maior intensidade, servindo para construir a atmosfera do momento e estabelecer a ligação entre as quatro personagens, por meio do olhar, campo sensorial fundamental na poética de Clarice Lispector. Desse modo, a análise mais atenta permite constatar a existência de uma espécie de gramática do olhar, pois ver não tem o mesmo significado de olhar, assim como olhar também não significa o mesmo que espiar.

O momento de correspondência de olhares, ou melhor, de rompimento do pacto de olhar - quando os três mascarados e a jovem desviam os olhos, cada um retomando seus lugares, quebrando o círculo que os prendia - provoca a revelação epifânica que atinge a todos e a tudo. A própria casa ilumina-se, os familiares da jovem retomam suas verdadeiras características - que estavam escondidas pela falsa atmosfera de abundância e perfeição inicial - a jovem torna-se adulta, adquirindo um fio branco de cabelo. E, quanto aos três mascarados, podemos dizer que passam por uma epifania às avessas, pois, ao contrário dos demais que se ajustam aos seus papéis e identidade, tornam-se desajustados, as máscaras vacilam independentes em seus rostos.

Todavia, apesar de privilegiado, o olhar não é o único campo sensorial acionado nessa composição, temos, também, a manifestação da audição, que, nesse conto, contribuiu para construir um jogo entre silêncio e som, assim ocorre também em “Preciosidade”.

Em “O búfalo”, encontramos diversos índices da narrativa poética apontados por Tadié, em *Le récit poétique* (1978), como a não especificação da personagem, favorecendo o espaço e a linguagem do texto, o destaque da busca da personagem, seu itinerário e a modificação do seu eu. Tal transformação, no conto, acontece quando a protagonista encontra o búfalo, estabelecendo-se entre eles, o que Benedito Nunes (1995, p, 87) nomeia de “confronto pelo olhar”, com a mulher finalmente olhando para algo que transmite ódio, ao contrário do que ocorria com os outros animais, encontrando seu parceiro.

O final da busca dessa paixão, que movimentou toda a narrativa - trata-se de uma narrativa ágil, devido ao fato de ser constituída de períodos curtos - é dúbio, não sabemos ao certo o que ocorreu depois da epifania, se ambos morrem ou apenas um ou ainda, se a personagem apenas desmaiou.

O aspecto sensível desse conto não está restrito ao olhar; temos também a estrutura poética, em que há valorização dos sons, das repetições, favorecem a proliferação de vocábulos relacionados ao sensorial, evidenciando como a personagem da qual emana a focalização percebe cada animal que encontra na jornada, pois, como afirma Vygotsky (1998, p. 66), “O material sensorial e a palavra são partes indispensáveis à formação de conceitos.”. Alguns outros estudos lidos também apontam a presença desse vínculo entre palavra e universo sensorial, como Merleau-Ponty, na parte em que disserta sobre o corpo e estudos sobre a figuratividade e a iconização, solidificando nossa suposição inicial e possibilitando o desenvolvimento da pesquisa.

O corpo é o elemento captador de tais percepções; ele é diretamente atingido pelo ódio e pela epifania, é ele que baqueia no chão, sente a vertigem, sente a “água negra”, prende-se no “mútuo assassinato”. Enquanto a personagem não havia completado seu objetivo, vimos como o corpo é fragmentado, como ela não sente que o controla. Ademais, como discorre Merleau-Ponty (1999, p. 227), o corpo é símbolo da existência, “Se o corpo pode simbolizar a existência, é porque a realiza e porque é sua atualidade.”, dessa maneira, no conto “O búfalo”, o fato de a personagem não sentir e não reconhecer o próprio corpo é como se ela não reconhecesse ou sentisse a própria existência.

Já em “Preciosidade”, último conto analisado de *Laços de família*, deparamo-nos com uma jovem que sente possuir algo de valor dentro de si. Ao pesquisar os significados da palavra preciosidade e entender o conto em seu nível mais profundo, ficou evidente tratar-se

de uma narrativa que tematiza a transformação de uma jovem em adulta, devido ao encontro fatídico com dois homens a caminho da escola.

No conto, temos tematizado, além da transformação da jovem, a perda da virgindade, o medo, pois é ele que determina o modo de agir da personagem, seu andar ritmado, com certa arrogância, com o objetivo de proteção de sua preciosidade. Na obra, a poeticidade também contribui para a criação do instante resolutivo da trama, devido ao ritmo e à sonoridade ou ao silêncio, que temos maximizado no encontro da jovem com os homens, o cerco não é construído apenas pelos homens, mas também pelo som das palavras, pelo eco das palavras.

Já em “O ovo e a galinha”, constatamos também a existência do “confronto pelo olhar”; entretanto, dessa vez, isso não resulta na transformação da personagem, mas nas elucubrações da narradora autodiegética sobre diversos temas, partindo da figura do ovo. O fato de estar instituído esse tipo de narrador possibilita total contato com as percepções da personagem, que, no texto, salientam a tensão entre a palavra e o objeto, entre o ovo e o olho. Assim, uma narrativa tem como principal fonte a linguagem, característica elementarmente poética, que revela as percepções da narradora sobre seu objeto de contemplação.

No último conto analisado, “A legião estrangeira”, o olhar está relacionado à paixão colocada em xeque, a inveja, e é por meio dele que se institui o sentimento que ligava as duas personagens, a narradora e Ofélia. Essa correlação entre olhar e inveja é recorrente na literatura universal, sendo os olhos o acionador do quinto pecado capital. No conto clariciano, como apontamos, é através da descrição do modo de olhar, dos olhos, que descobrimos o que Ofélia está sentindo.

O nascimento dessa paixão e suas consequências são os pontos significativos nesse texto, narrado pela mãe de família anos depois. É justamente esse recontar, sob a perspectiva pessoal, com a narração em primeira pessoa, que o conto constrói sua poeticidade, pois, nas narrativas poéticas, o “eu poético” configura o mundo através de suas percepções, possuindo como filtro perceptivo suas experiências e vivências, tal qual ocorre na composição em pauta.

Analisar esses contos possibilitou encontrarmos semelhanças e diálogos entre eles, evidenciando alguns elementos da poética de Clarice Lispector. A título de exemplo, entre “Mistério em São Cristóvão” e “Preciosidade”, temos ambas as personagens jovens, transformadas ao entrarem em contato com o sexo oposto, mergulhando em outra história, um nível mais profundo de leitura, mas sendo essa a verdadeira e principal narrativa. Tal reconhecimento foi apenas possível devido ao fato de realizarmos leituras sobre as teorias do conto, em especial os apontamentos de Piglia (2004, p. 89), que chama de segunda história, o

conteúdo subjacente à primeira história, essas normalmente estão relacionadas por um elemento comum, como, por exemplo, em “Mistério em São Cristóvão”, a figura do jacinto.

Aquelas personagens sofrem esse processo de modificação através do tato, o campo sensorial mais íntimo (GREIMAS, 2002, p. 36). A jovem de São Cristóvão devido ao fato de ser associada ao jacinto - aos dois portam características semelhantes – que foi quebrado pelos mascarados, e a adolescente presunçosa, preciosa, ao se deparar com dois homens na rua, sentir a confusão de mãos tocando-a. Além do que as duas notam transformações, o fio branco no caso da primeira, a feiura e não reconhecimento da própria letra em relação à jovem de “Preciosidade”, apesar de nessa a modificação estar mais ligada à subjetividade da adolescente.

Outro conto que trata de transfiguração, mas de uma criança, é “A legião estrangeira”, porém esse de modo contrário. Ofélia era uma menina que acreditava ser dotada de maturidade, que irritava sua vizinha. Todavia, ao entrar em contato com o pinto, sente intensa inveja, que é manifestada em todo o seu corpo, especialmente no olhar, revelando sua verdadeira idade, a de uma criança.

As paixões são as grandes impulsionadoras de parte das narrativas claricianas, como já apontara Benedito Nunes (2009, p. 222-223) ao discorrer sobre esse tema na obra da escritora. Todavia, elas não são apenas fomentadoras de histórias ficcionais, como pudemos ver nas leituras que partem de textos da Grécia antiga, com Aristóteles, e, até os mais contemporâneos, como Greimas; as paixões movimentam o homem, a humanidade, elas sempre estiveram presentes na narrativa, não sendo uma marca do modernismo ou de estéticas mais modernas. A diferença em relação aos textos de Clarice Lispector é que as paixões neles assumem a função de, além de movimentar a narrativa, de gerar o clímax, também de deslocar as personagens de seu lugar de conforto e construir a segunda história, a que importa.

Na presente dissertação, temos como exemplos de paixões; o medo da jovem de “Preciosidade”, o amor e o ódio da mulher de “O búfalo” e a inveja da menina Ofélia de “A legião estrangeira”. As paixões conduzem até o ponto máximo da história, com a epifania, tendo como principal mediador e revelador o corpo. Em “Preciosidade”, a personagem escondia seu medo com passadas regulares, com uma arrogância em seu corpo; a mulher de “O búfalo” escondia o próprio corpo, usando um casaco em plena primavera, não reconhecia aquele como seu e, por último, com Ofélia é com a modificação do olhar que reconhecemos a inveja. Para mais, como esperamos ter apontado, é esse mesmo corpo portador das paixões que origina as transformações.

A única produção que parece destoar das demais é “O ovo e a galinha”, todavia, é nela que encontramos a síntese de muitas características da poética clariciana. Como dito, há o trabalho com a palavra, a dificuldade de captar a palavra exata, fazendo com que a narradora fique cercando o ovo, sem chegar a seu núcleo, algo impossível, como apontamos. Nesse conto também vimos características próprias da poesia, como a sonoridade, assim como em “Preciosidade”; a dificultosa relação entre o eu e o outro, com suas limitações, ocorrendo também em “A legião estrangeira”, entre Ofélia e a protagonista.

Ademais, nesse texto difícil de classificar, o olhar é levado ao máximo, como observou Regina Pontieri (1999) com “A poética do olhar”. O olhar é potencializado, pois somente através do campo da visão que a narradora tenta conhecer o ovo, captar sua essência, apesar de ser uma atitude falha, como visto. Esse campo sensorial também foi observado em “Mistério de São Cristóvão” com as personagens presas pelo olhar, em “O búfalo”, com o confronto do olhar, em “A legião estrangeira” com o olhar de inveja, sendo um elemento recorrente em quase todas as composições analisadas.

Posto isso, notamos que apesar das divergências entre os críticos apresentados sobre qual seria o campo sensorial mais importante - Merleau-Ponty e Fontanille tem como preferência o olhar, já Greimas destaca o tato - na poética de Clarice Lispector o crucial é o olhar. Porém, não de um modo passivo, o olhar clariciano é ativo: “Clarice não se contenta com olhar insistente e atentamente o mundo: quer comê-lo, como modo radical de a ele se entregar” (PONTIERI, 1999, p. 21-22). É através do olhar que há o jogo entre alteridades, entre o eu x outro, trata-se de um olhar investigador, que deseja conhecer o mundo, fato que provoca as revelações e epifanias.

A descoberta dessa importância dos sentidos, da percepção na obra clariciana aconteceu já na iniciação científica, quando verificamos que eles estavam relacionados com a epifania. O aprofundamento da leitura sobre esse tópico, especialmente das ideias de Merleau-Ponty, levou-nos a níveis mais profundos e diversos. Fez-nos ir além, vendo como as sensações são construídas pela linguagem, como ocorre com a sonoridade do texto, gerando as imagens mentais, como vimos em “Preciosidade”, e com a criação de imagens inusitadas, fora do senso comum, como temos em “O búfalo”. Esses dois recursos, próprios da poesia, como se vê nas teorias da poesia e em teóricos como Octavio Paz, transformam os contos em narrativas poéticas.

Alfredo Bosi (1989, p. 20) disse que a prosa de Clarice Lispector é um exercício de percepção, em que o leitor tem, por vezes, um caminho penoso, tendo que ler fugindo do banal. Nossa pesquisa reforça essa ideia, que para ler Clarice temos que mergulhar nas sub-

histórias, por meio da linguagem e das demais categorias narrativas, para chegar a, pelo menos, um determinado sentido. Mas, a prosa clariciana não é apenas um exercício de percepção, também é o local de manifestação das paixões das personagens, manifestadas pelas percepções e sensações, pelos modos de sentir o mundo.

A potencialidade do sensorial ocorre devido ao fato de Clarice Lispector produzir narrativas poéticas, que têm por característica serem centradas nas experiências e percepções do eu-poético, reveladas, como foi dito, pelas categorias narrativas, como a linguagem, o espaço, as personagens, a narração, a história. Essas sensações que proliferam nos textos emanam do aspecto mais sensorial da palavra e dos demais aspectos compositivos, criando imagens elaboradas poeticamente.

Tal criação de imagens poéticas faz com que o recurso dominante na poética clariciana seja a iconização, como explicado anteriormente, um dos procedimentos de figurativização que é configurado como a relação entre som e sentido, manifestando no texto, nas palavras o drama vivido pelas personagens. Por exemplo, em “O búfalo” com as adversativas, em “Preciosidade” com o cerco; em “O ovo e a galinha” com a tentativa de captar a expressão perfeita sem conseguir.

Reforçando, aquilo que Nunes nomeia de o “drama da linguagem”, ideia que percorre todo o livro *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1995). Isto é, as palavras em Clarice Lispector não nos contam apenas os percalços, dramas, crises das personagens, ela também refletem tais estados na escrita, nas construções sintáticas, escolhas de vocábulos, repetição de estruturas, criando uma linguagem majoritariamente centrada no eu, na interiorização e na expressão poética ideal.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, B.; CAMPEDELLI, S. Y. Vozes da crítica. In: LISPECTOR, C. **A paixão segundo G.H.** Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, CNPQ, 1988. p. 196-206, (Col. Arquivos, 13).
- ALONSO, M. **Instantes líricos de revelação:** a narrativa poética em Clarice Lispector. São Paulo: Annablume, 2013.
- ALVES, G. Por que olhar os animais? Clarice Lispector, selvageria e amor. **Intersemiose.** Recife, n.7, p. 85-101, 2015.
- ANDRADE, C. D. Visão de Clarice Lispector. **Suplemento Literário: Lembrando Clarice Lispector.** Minas Gerais, ano 22, n. 1091, p. 16, 1987.
- _____. O medo. In: _____. **A rosa do povo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 20-22.
- ARÊAS, V. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ARISTÓTELES. **Retórica das paixões.** Tradução de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. 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: _____. **Mímeses.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, 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.
- BORELLI, O. **Clarice Lispector:** esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BORNHEIM, G. Heráclito de Éfeso. In: _____. **Os filósofos pré-socráticos.** 10.ed. São Paulo: Cultrix, 2010. p. 35- 46.
- _____. As metamorfoses do olhar. In: NOVAES, A. (Org.) **O olhar.** São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 89-94.
- BOSI, A. **O conto brasileiro contemporâneo.** São Paulo: Cultrix, 1989.
- _____. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (Org.) **O olhar.** São Paulo: Companhia das letras, 1988. p. 65-88.

- _____. Imagem, discurso. In: _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 13-36.
- _____. Tendências contemporâneas. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 409-464.
- BRODSKY, J. Ninety years later. In: _____. **On grief and reason: essays**. New York: Farrar, Strausand Giroux, 1997. p. 376 - 427.
- BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis**. Tradução David Jardim Júnior. 26.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2012.
- 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. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 125-131.
- CARDOSO, S. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, A. (Org.) **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988. p. 347-361.
- CARMO, P. S. do. **Merleau-Ponty: uma introdução**. São Paulo: Educ, 2000.
- CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CHAUÍ, M. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. (Org.) **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 31-64.
- _____. Sobre o medo. In: CARDOSO, S. (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das letras, 1995, p. 35-76.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 11. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- COLASANTI, M.; SANT'ANNA, A.R. de. **Com Clarice**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr.; João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147 – 163.
- FERREIRA, M.B.; ANJOS, M. dos. (Org.) **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FONTANILLE, J. **Corpo e sentido**. Tradução de Fernanda Massi e Adail Sobral. Londrina: Eduel, 2017.
- _____. ZILBERBERG, C. **Tensão e significação**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial Humanitas/ FFLCH/ USP, 2001.

- FRANCO JUNIOR, A. Questionando a identidade da literatura: a *Legião estrangeira*, de Clarice Lispector. **O eixo e a roda**: revista de literatura brasileira. Belo Horizonte, Fale/UFMG, volume 9/10. p. 125-142, 2003/2004.
- FREEDMAN, R. **The lyrical novel**: studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf. Princeton: University Press, 1971.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-]. (Vega Universidade).
- GOTLIB, N. B. **Clarice**: uma vida que se conta. 6. ed. São Paulo: EDUSP, 2011.
- _____. **Três vezes Clarice**. Rio de Janeiro: Papéis avulsos, 1988.
- GREIMAS, A.J. **Da imperfeição**. Tradução de Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- _____; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.
- JAKBSON, R.; POMORSKA, K. O paralelismo. In: _____. **Diálogos**. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 99-108.
- _____. **Linguística e comunicação**. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.
- LANDOWKI, E. Viagem à nascentes do sentido. In: SILVA, I. A. **Corpo e sentido**: a escuta do sensível. São Paulo: Editora UNESP, 1996, p. 21-44.
- LEBRUN, G. Sombra e luz em Platão. In: NOVAES, A. (Org.) **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988. p. 21-30.
- _____. O conceito de paixão. In: CARDOSO, S. (Org.) **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das letras, 1995. P. 17-34.
- LEITE, L.C.H.M. **O foco narrativo** (ou a polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1985.
- 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.
- _____. A mística ao revés de Clarice Lispector. In: _____. **Por que literatura**. Petrópolis: Vozes, 1969. p. 98-124.
- LIMOLI, L; MENDONÇA, A.P.F. de. Campos lexicais e leitura semiótica: análise de um conto de Clarice Lispector. **Estudos semióticos**. São Paulo, v.8, n.2, p. 1-10, 2012.
- _____. Figuratização do espaço em “O búfalo”, de Clarice Lispector. **Alfa**. São Paulo, n 48, p. 33-53, 2004.

- LINS, A. A experiência incompleta: Clarisse Lispector. In: _____. **Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 186- 191.
- LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- _____. **A vida íntima de Laura.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- _____. **Correspondência.** Rocco: Rio de Janeiro, 2012.
- _____. **Laços de família.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- _____. **Legião estrangeira.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.
- _____. **Panorama com Clarice Lispector.** Entrevista concedida ao jornalista Júlio Lerner, em 1 de fevereiro de 1977, para o programa “Panorama”, da TV Cultura, São Paulo. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>. Acessado em 12 de setembro de 2017.
- _____. **Perto do coração selvagem.** 15. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- _____. **Quase de verdade.** Rio de Janeiro: Rocco, 1978.
- _____. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- MEIRELES, C. **Antologia poética.** 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MELO NETO, J. C. de. **João Cabral de Melo Neto: obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 302.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção.** Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MEZAN, R. A inveja. In: CARDOSO, S. (Org.). **Os sentidos da paixão.** São Paulo: Companhia das letras, 1995. p. 117-140.
- MILLIET, S. Diário Crítico. In: GOTLIB, N.B. (Org.). **Suplemento Literário: Lembrando Clarice Lispector.** Minas Gerais, Ano 22, nº 1091, p. 4, 1987.
- MOSER, B. **Clarice, uma biografia.** Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NOVAES, A. De olhos vendados. In: _____. (Org.). **O olhar.** São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 9-20.
- NUNES. B. Clarice Lispector. In: _____. **A clave do poético.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 199-230.
- _____. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. **Remate de males: Número em homenagem a Clarice Lispector.** Revista do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP, Campinas, n.9, 1989, p. 63-70.

- _____. **O drama da linguagem:** uma leitura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: _____. **O dorso do tigre:** ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 93-139.
- PARRET, H. A verdade dos sentidos. Aula de semiótica lucreciana. Tradução de Alceu Dias Lima e Sidney Barbosa. In: SILVA, I. A. **Corpo e sentido:** a escuta do sensível. São Paulo: Editora UNESP, 1996, p. 45-65.
- PAZ, O. **O arco e a lira.** Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PÉCORA, A. A. B. O demônio mudo. . In: NOVAES, A. (Org.) **O olhar.** São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 301-316.
- PERRONE-MOISÉS, L. Pensar é estar doente dos olhos. In: NOVAES, A. (Org.) **O olhar.** São Paulo: Companhia das letras, 1988. p. 327- 346.
- PESSOA, F. **O guardador de rebanhos e outros poemas.** São Paulo: Landy Editora, 2006.
- _____. Autopsicografia. In: _____. **O eu profundo e os outros eus:** seleção poética. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1935, 1980. p. 104.
- PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: _____. **Formas breves.** Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 87-94.
- PIRES, A. D. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. **Itinerários,** Araraquara, v. 1, n. 24, p.35-73, 1990.
- PITTA, D. P. R. O corpo situado no “trajeto antropológico”. In: SILVA, I. A. **Corpo e sentido:** a escuta do sensível. São Paulo: Editora UNESP, 1996, p. 109-118.
- POE, E.A. Filosofia da composição. In: _____. **Ficção completa, poesia e ensaio.** Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 911-920.
- _____. Twice-Told Tales. In: _____. **Edgar Allan Poe:** selected writings. Nova York: Penguin books, 1977. p. 437-447.
- PONTIERI, R. **Clarice Lispector:** uma poética do olhar. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- REIS, C.; LOPES, A.C.M. **Dicionário de narratologia.** Coimbra: Almedina, 2000.
- ROSENBAUM, Y. **Metamorfoses do mal:** uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Edusp, 1999.
- 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.
- SANTOS, R. C. dos. **Clarice Lispector.** 2.ed. São Paulo: Atual, 1987.

- SILVERMAN, M. A ficção em prosa de Clarice Lispector (1924-1977). In: ____ **Moderna ficção brasileira: ensaios**. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 70-84.
- SOUZA, G. de M. e. O lustre. In: **Remate de males: Número em Homenagem a Clarice Lispector**. Revista do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP, Campinas, n.9, p. 171-175, 1989.
- _____. O vertiginoso relance. In: _____. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 79-91.
- SPINOZA, B. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- SUZUKI, J. C. O espaço na narrativa: uma leitura do conto — Preciosidade. **Revista do Departamento de Geografia**, São Paulo, n. 19, p.54-67, 2006.
- TADIÉ, J-Y. **Le récit poétique**. Paris: Pufécriture, 1978. Trad. Ana Luiza Silva Camarani (manuscrito ainda não publicado)
- THAMOS, M. Figuratividade na poesia. **Itinerários**, Araraquara, v. 1, p.101-118. 2003.
- TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. **Variedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 193 – 210.
- VIEIRA, N. Uma mulher de espírito. In: ZILBERMAN, R. (Org.) **Clarice Lispector: a narração do indizível**. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1998, p. 17-34.
- VIGOTSKI, L.S. Um estudo experimental da formação de conceitos. In: _____. **Pensamento e linguagem**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 65-101
- WALDMAN, B. **Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.** São Paulo: Brasiliense, 1983.
- XAVIER, E. Clarice Lispector: a família no banco dos réus. **Revista de Letras: Revista dos Departamentos de Letras Vernáculas, Letras Estrangeiras e Literatura do Centro de Humanidades da UFC**. Fortaleza, n. 29, p. 51-55, 2008.

Obras consultadas

- BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução do grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: _____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.51-80.

- CUNHA, C.; CINTRA, L. **Nova gramática do português contemporâneo**. 5. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.
- GONÇALVES, M.T. Notas sobre “O ovo e a galinha”. In: FORTUNADO, T.; SIMÃO, B.P. **Humanidades em diálogo**. São Paulo: EDUSP, 2016. p. 69-80.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1995.
- 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.
- MERLEAU-PONTY, M. Sobre a fenomenologia da linguagem. In: _____. **Textos selecionados**. Tradução de Marilena de Souza Chauí, Nelson Alfredo Aguilar, Pedro de Souza Moraes. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 129-140.
- 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.
- 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.
- SÁ, O. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2004.