

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - São José do Rio Preto

VITÓRIA MARI LEANDRO

TRAVESSIAS E ENCONTROS:
ALTERIDADE E ABERTURA EM CLARICE LISPECTOR

São José do Rio Preto
2026

VITÓRIA MARI LEANDRO

TRAVESSIAS E ENCONTROS:
alteridade e abertura em Clarice Lispector

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), para obtenção do título de mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras).

Área de atuação: Teoria e Estudos Literários
Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

São José do Rio Preto
2026

L437t

Leandro, Vitória Mari

Travessias e encontros: : alteridade e abertura em Clarice Lispector
/ Vitória Mari Leandro. -- São José do Rio Preto, 2026
185 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio
Preto

Orientador: Arnaldo Franco Junior

1. Relações eu x outro em Clarice Lispector. 2. Abertura e risco em
Clarice Lispector. I. Título.

VITÓRIA MARI LEANDRO

Travessias e encontros: alteridade e abertura em Clarice Lispector

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestra em Letras.

Área de concentração: Teoria e Estudos Literários

Data da defesa: 02/02/2026

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Campus de São José do Rio Preto

Profa. Dra. Ellen Mariany da Silva Dias
UEL - Universidade Estadual de Londrina

Profa. Dra. Aparecida Maria Nunes
UNIFAL - Universidade Federal de Alfenas

Agradecimentos

Agradeço à minha família que, muitas vezes, mesmo sem entender os meus passos, sempre me apoiaram. Agradeço ao meu orientador pela confiança, pela parceria e pelos ensinamentos. Agradeço à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) por ter sido o território onde pude me formar, aprender e me compreender nesta outra dimensão de minha existência. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Agradeço, por fim, à vida pelas surpresas e pelo desenrolar do tempo perfeito. Agradeço à Clarice Lispector, com o coração quente, por tanto ter me dado – mesmo sem saber.

“Tudo veio do caos. Nossa história também talvez tenha vindo do caos, que nasceu junto com a própria metáfora. O que é cena e o que não é, o que é mar, e o que é um pouco mais do que isso. Por aqui não importa. Nessa cena, ou nessa casa, que também é um pouco da nossa sina, é um casal, em pé, em par, quatro pés, quatro solas um tanto calejadas por meses de empenho e paixão. Perdão pelo possível excesso de metáforas, não queremos livrá-los da concretude ou roubá-los da literalidade, até porque, por aqui há mais concreto que água. Há vermelho quase sangue, vermelho brasa. É um convite. Se quiser, navegaremos juntos por um instante, mas atenção: cada um com seu próprio naufrágio”

Tudo veio do caos - Poema – Samantha Jones

RESUMO

Considerando a importância do tema da alteridade (e das relações eu x outro) para o sistema literário de Clarice Lispector, como evidencia a fortuna crítica de sua produção, a pesquisa propõe investigar de que modo este tema e sua rede de motivos – unidades temáticas mínimas (Tomachevski, 1976) se singulariza (Chklovski, 1976) em sua obra. Este trabalho realiza a análise e a interpretação das narrativas que compõem o *corpus* – “A menor mulher do mundo”, “O búfalo”, “A bela e a fera”, “Perdoando Deus”, “Geleia viva” e “Um amor conquistado” –, com o objetivo de observar e descrever as diferentes modalidades que a alteridade pode assumir na obra da autora, como as relações eu x outro são concebidas e/ou acontecem. Na produção de Lispector existem modalidades de alteridades, que, em suas singularidades, constituem-se como força temática. Por isso, este trabalho analisa a natureza das relações eu x outro quando em contato com o “outro-bicho”, o “outro-coisa”, o “outro-indivíduo”, o “outro-vegetal”, o “outro-Deus”, algumas das alteridades possíveis presentes em Lispector. As referências teóricas mobilizadas atravessam a crítica literária e a filosofia, constituindo um campo de interlocução que orienta, sem determinar, o gesto de análise e de escrita do trabalho. Em consonância com a “literatura pensante” de Clarice Lispector, como escreve Evando Nascimento (2012), dialogamos com o trabalho do filósofo e crítico literário Benedito Nunes, com os estudos biográficos e críticos de Nádia Battella Gotlib, com a reflexão ensaística de Evando Nascimento, com as contribuições conceituais de Gilles Deleuze e Félix Guattari, especialmente no que diz respeito à escrita, ao devir, à experimentação e às relações rizomáticas. E, por fim, articulamos, ainda, as contribuições de Édouard Glissant, cuja noção de abertura e de relação permite vislumbrar, em Clarice Lispector, aberturas que escapam à totalização e à transparência.

Palavras-chave: alteridade, relações, abertura; escrita; Clarice Lispector.

ABSTRACT

Considering the importance of the theme of alterity (and of self–other relations) within the Clarice Lispector's literary system, as evidenced by the critical reception of her production, the research proposes to investigate how this theme and its network of motifs - minimal thematic units (Tomachevski, 1976) are singularized (Chklovski, 1976) in her work. This study undertakes the analysis and interpretation of the narratives that comprise the corpus – "The smallest woman in the world", "The buffalo", "The beauty and the beast", "Forgiving God", "Living Jelly" and "A conquered love" – with the aim of observing and describing the different modalities that alterity may assume in the author's work, and how self–other relations are conceived and/or happen. In Lispector's writing there are modalities of alterities which, in their singularities, are constituted as a thematic force. Therefore, this study analyzes the nature of self–other relations when they come into contact with the "animal-other", the "thing-other", the "individual-other", the "plant-other", and the "God-other", some of the possible forms of alternations present in Lispector's work. The theoretical references mobilized cross literary criticism and philosophy, constituting a field of interlocution that guides, without determining, the gesture of analysis and writing. In dialogue with Clarice Lispector's "thinking literature", as written by Evando Nascimento (2012), this study dialogues with the work of Benedito Nunes, with the biographical and critical studies of Nádia Battella Gotlib, with the essayistic reflections of Evando Nascimento, and with the conceptual contributions of Gilles Deleuze and Félix Guattari, especially regarding writing, becoming, experimentation, and rhizomatic relations. Finally, the study also articulates the contributions of Édouard Glissant, whose notion of openness and relation makes it possible to glimpse, in Clarice Lispector's work, openness that escapes totalization and transparency.

Keywords: alterity, relations; openness; writing; Clarice Lispector.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Foto do espetáculo “EYJA” da Companhia Multifoco de Teatro.....	12
Figura 2 – Foto da instalação de Minia Biabiany.....	13
Figura 3 – Foto da instalação de Minia Biabiany.....	14
Figura 4 – Tela de Francis Bacon.....	15
Figura 5 – Tela de Francis Bacon.....	133

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: RASTROS E FORMAS DE CLARICE: EUS INFINITOS OUTRO..	16
2. OUTROS HUMANOS ANIMAIS.....	41
2.1. A MENOR MULHER DO MUNDO.....	41
2.2. A BELA E A FERA OU A FERIDA GRANDE DE MAIS.....	77
3. OUTROS BICHOS, COISAS, DEUS.....	99
3.1. A GELEIA VIVA.....	99
3.2. PERDOANDO DEUS.....	114
4. OUTROS INFINITOS OUTROS.....	126
4.1. UM AMOR CONQUISTADO.....	126
4.2. O BÚFALO.....	137
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: O VISLUMBRE.....	152
5.1. ... SOBRE MOTIVOS SENTIDOS E DIREÇÕES.....	152
5.2. ... POR ESQUEMAS-OUTROS DE RELAÇÃO.....	163
REFERÊNCIAS.....	175

Explicação inútil

“EYJA¹ é um mergulho profundo nas linguagens do teatro e da acrobacia, refletindo sobre a solidão. com cenas carregadas de imagens, o espetáculo explora pulsões, vazios e suspensões, simbolizando a relação humana com o desconhecido” (trecho retirado da ficha técnica da peça).

acontece que numa sexta decidi ir ao teatro, na programação havia “eyja”: uma dança acrobática, acrobacia performática, performance acro-dançante, acrodança, quem sabe. só sei que explorava linguagens outras, que não a verbal. sentidos outros, que não a visão. gostos outros, que não o amargo... ainda que, flertando com a solidão de uma ilha, finda por adocicar o paladar ao fazer emergir o arquipélago – cuja solidão inescapável rexiste, sobretudo, em relação.

... ainda que essa relação seja um risco. em “eyja” acompanhamos um cenário minimalista, mas nem tanto, devido a uma enorme estrutura metálica, que ora côncava, ora convexa, equilibra-se no desequilíbrio dos corpos que por ela transitam. personagens que, em silêncio de fala, dançam por meio de acrobacias, das quais se ouve, como um susto, o baquear de corpos que sobem descem se tocam e se empurram são lançados ao alto caem de volta no chão escorregam se desesperam se soltam. há sempre um risco. iminente. presente. pairando no espaço que surge entre os corpos. que sobrevive ao silêncio. na solidão do mundo, porém, a peça que se inicia com dois pares de pés, duas ilhas, um casal, termina com cinco pares de pés. a ilha de “eyja” revela-se, enfim, um arquipélago – ilhas *em relação*.

¹ A trilogia "Eyjafjallajökull" é composta por três espetáculos teatrais da Multifoco Companhia de Teatro que se complementam, mas também podem ser apreciados de forma independente. "EYJA" é a primeira parte da trilogia, que se concentra na ideia de deriva e solidão. "FJALLA" é a segunda parte, que explora o tema do vulcão. A terceira parte, "JÖKULL", ainda não foi desenvolvida.

Figura 1: EYJA - Primeira parte - A ilha (2010)



Fonte: Multifoco Companhia de Teatro (2010). Disponível em:
<https://educacao.sme.prefeitura.sp.gov.br/sorteio/17120-circo-eyja-primeira-parte-a-ilha-21-08/>

nada senti além do susto. do início ao fim, ainda que mais doce que amargo, foi o susto que ficou. não saí pensando, nem entendendo, mas com um saber de corpo – pra falar com clarice – que se espalhava em todas as direções. sabia que precisava arriscar. no susto do desejo, ignoro o risco do risco (ou confio nas possibilidades outras do risco). sentia no meu corpo a necessidade de me espalhar. não entendi, mas soube.

no elenco havia, inclusive, uma atriz com deficiência visual². havia uma sutileza entre essas ilhas, marcada pela diferença de analu-ilha com todo o seu protagonismo, que interligava como um fio invisível todas as outras ilhas. um toque no ombro que, sutilmente, indicava companhia, sugeria movimentos, chamava para o risco. a um toque, analu-ilha se lançava nos braços e para o alto. era jogada e lançada, pulada e dançada... enxergando sem ver, via.

corpos que produzem música que se une à trilha sonora de uma artista de salvador chamada samantha jones, cujo álbum intitulado “a ilha”³, passou a ser, desde a peça, a trilha sonora de minha escrita da pesquisa. por vezes, entrelaçando-se no conteúdo de minha escrita, a música é

² Ana Luiza Faria.

³ O álbum "Primeira Parte: A Ilha (Eyja)" da Samantha Jones é uma das suas obras mais populares, lançado em 2023. O álbum contém 7 músicas (a saber: a ilha, tudo veio do caos - poema, tudo veio do caos, quem vai falar de mim pro mundo, topo do mundo, topo do mundo - poema, a ilha - saída) e pode ser encontrado no *Spotify*.

que conversava – versava com. e, assim, ainda sem entender, passei a sentir a peça com clarice, e sentir clarice como esse vulcão que erupciona⁴. esse vulcão conversou com o vulcão *la soufrière*⁵, em guadeloupe – uma ilha caribenha ainda conectada à França –⁶, e como ele foi resgatado como memória geográfica de um espaço que produz geografias existenciais, novas formas de ser e de habitar. minia biabiany é o nome da artista que, com sua instalação chamada *difé*⁷, reelabora simbolicamente o fogo, a ardência, o território e os corpos que habitam a ilha. da gente à bananeira, o que deixa o rastro – o coração. e tudo isso me lembrou como estamos sempre em formação, somos as geografias sobre as quais pisamos, para as quais olhamos, que produzimos. me lembrou, também, que há o fogo, o elemento de risco, de quebra, de ruptura. que destrói, mas que também cria.

Figura 2: Instalação *Difé* (2022) de Minia Biabiany no Palais de Tokyo.



Fonte: Minia Biabiany (2022). Disponível em

<https://www.parisladouce.com/2022/11/expo-dife-minia-biabiany-palais-de.html>

⁴ "EYJA: PRIMEIRA PARTE, A ILHA" é o primeiro espetáculo de circo acrobático de uma trilogia inspirada no vulcão islandês *Eyjafjallajökull*.

⁵ São dois vulcões ativos proeminentes no Caribe, localizados um em São Vicente e Granadinas e outro em Guadalupe.

⁶ Guadalupe é uma das ilhas do Caribe que fazem parte dos DROM (Departamentos e Regiões Ultramarinas). Integra, portanto, a República Francesa, junto com outros territórios localizados fora da França continental.

⁷ *Difé* significa *feu*, ou, ainda, fogo, em créole – uma língua que nasce do contato entre-línguas.

Figura 3: Instalação *Difé* (2022) de Minia Biabiany no Palais de Tokyo.



Fonte: Minia Biabiany (2022). Disponível em <https://www.parisladouce.com/2022/11/expo-dife-minia-biabiany-palais-de.html>

me deixei sentir clarice num diálogo infinito com a peça. a proposta do risco. a doçura do risco. muitas imagens se formaram à minha frente porque eu sempre senti uma solidão diferente com clarice, ao mesmo tempo que dura, envolvente. ainda que sem resposta, sopra. ao mesmo tempo que descaminho, caminho. mesmo que só, em relação.

lembrei das relações rizomáticas de deleuze e guattari, que lembra também a imagem de nosso cérebro-ilha, hiperconectado em inúmeras linhas de fugas neuronais que se ligam e se desligam que se espelham que se rompem que se perdem – e podem se multiplicar. nesse espasmo em que “eyja” se encontra comigo e com clarice e com o que aqui se faz, uma imagem bonita se formou - arquipélago opaco. seria impossível descrevê-la, mas o que entrego é um esboço do esboço do que seria essa imagem se ela pudesse ser desenhada, mas não pode.

lembrei de maurice blanchot quando descreve a atitude de ulisses na odisseia – a de se amarrar para não ceder ao canto das sereias – como uma atitude que evita a morte, mas não se abre ao risco. não se arriscar combina um pouco com a morte, diria clarice. mas o risco, também, sempre oferece uma possibilidade de morte. arriscar é preciso, então, se um dia quisermos descobrir e provar a possibilidade.

lembrei de anne carson quando ela escreve sobre os quadros de francis bacon⁸, de seus gritos silenciosos porque pintados, pintados por isso mudos, altos de tanta ausência de grito. um dos quadros, que aparece como referência aqui neste trabalho também, há um homem de boca aberta – que grita. essa última informação faz parte da imagem, ainda que você não escute.

Figura 4: Francis Bacon, *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* (1953), Óleo sobre tela, 153 × 118 cm.



Fonte: Bacon (1953). Disponível em: <https://www.artequin.cl/francis-bacon-1909-1992/>

⁸ *Cabeça VI*, é uma obra de Francis Bacon criada em 1949, tipifica o movimento expressionista por meio de sua representação visceral e evocativa em óleo sobre tela. Medindo 93 x 76,5 cm, esta peça figurativa faz parte da série Cabeça e atualmente está em posse do Conselho de Artes da Grã-Bretanha, em Londres.

lembrei de Édouard Glissant, por fim, em sua errante poética da relação. Opaca. lembrei de Glissant, porque da ilha que nasce como imagem aqui e que aparece como solidão bruta nas personagens de Lispector, pode ser entrevisto um arquipélago relacional, com o qual também sonha Glissant. talvez sonhasse Clarice, não sei, ela não se teorizou. mas a relação é essa: o sonho que Clarice me faz sonhar conversa com aquele que Glissant me faz sonhar. e então quis ver no que dava de juntar.

das músicas-poemas de Samantha Jones, retirei trechos que compõem as epígrafes do trabalho. da relação entre a peça e a pesquisa e as ideias de Glissant, utilizei-me das ideias de “ilha” e “arquipélago” como (des)caminho nas análises dos contos e na ordem em que eles aparecem no trabalho. o vislumbre é aquele “susto” (segundos de suspensão dos sentidos) que “eyja” nos faz sentir. e que busca alento em teorias que nos ajudam a fazer desse susto, sonho.

1. INTRODUÇÃO: RASTROS E FORMAS DE CLARICE: EUS INFINITOS OUTROS

“... é pedaço de sentido de onde partem as ideias”

Tudo veio do caos – Samantha Jones

O tema da alteridade em Clarice Lispector tem um espaço privilegiado nas pesquisas sobre a autora, uma vez que se trata de uma instância que participa ativamente tanto da construção da história narrada e do conflito dramático, quanto da construção da própria personagem-protagonista que com ela se relaciona. Trabalhos como o de Benedito Nunes, Gilda de Mello e Souza, Olga de Sá, Yudith Rosenbaum, Evando Nascimento, Verônica Stigger, dentre outros que se voltaram para a presença e para os sentidos da alteridade em Lispector, revelam a fonte profícua de que se trata essa temática, e, principalmente, a maneira como ela se singulariza na obra da autora.

A instância da alteridade nas narrativas de Lispector é ocupada por seres humanos, mas também seres não-humanos, como plantas, bichos, coisas, e, em última instância, Deus. Isso significa dizer que todos os seres, animados ou inanimados, são dotados de capacidades relacionais, uma vez que participam ativamente da narrativa. Neste contexto, o sentido de ação deixa de apontar apenas para a noção de movimento – como resultado de uma força aplicada –, para registrar seu caráter de evidência ou efeito de uma força⁹. Logo, seja a alteridade animada ou inanimada, ela age nas narrativas de Lispector, porque possui em si uma força que irradia para a narrativa, e que gera um efeito nas personagens-protagonistas e no desenvolvimento do conflito dramático.

É possível perceber, no entanto, que cada alteridade, por ocupar um espaço no conflito dramático, concentra em si certas dimensões da existência humana em contato com a cultura e com a sociedade, bem como com a natureza e aquilo que pode ser considerado natural – relação que sustenta, por vezes, o conflito dramático das narrativas. A metodologia utilizada neste trabalho para a investigação desses conceitos (natureza e cultura) tentou respeitar o caráter particular da literatura de Lispector, que não se compromete com definições conceituais daquilo de que trata, pois realiza um movimento de perturbação à ordem mesma dos conceitos,

⁹ Definição de “ação” segundo o dicionário *Michaelis*: 1. Ato ou efeito de agir; ato, feito; 2. Evidência, efeito e resultado de uma força produzida por um agente sobre algo ou alguém.

misturando-os, fundindo-os, por vezes. No entanto, podemos pensar na cultura, conforme escreve José Luis dos Santos (1983) como algo que diz respeito “à humanidade como um todo e ao mesmo tempo a cada um dos povos, nações, sociedades e grupos humanos” (Santos, 1983, p. 8). Veja-se, porém, que os animais e as outras alteridades não humanas presentes nas narrativas, embora não sejam dotadas de cultura, participam da cultura, uma vez que em uma realidade que se apresenta de maneira antropocêntrica, tais alteridades são subjugadas ao homem – questão que Lispector inverte ou perturba. A cultura rege, de certa forma, os modos de viver de um agrupamento, e, por isso, “é resultado de sua história, relacionando-se com as condições materiais de sua existência” (Santos, 1983, p. 8). A natureza, por sua vez, é um conceito ainda mais difícil de conceituar, já que a discussão entre artificial x natural parece ser suficiente para defini-la, como nos informam as discussões tecidas por Marcos de Carvalho (1991), sobretudo porque “a natureza tem também a sua própria história. Mas é uma história que nós contamos!” (Carvalho, 1991, p. 12). Logo, a tendência é que a natureza seja observada a partir de percepções que variam de acordo com a cultura e com a sociedade, bem como com a noção de *Zeitgeist* – como o espírito do tempo¹⁰.

O que é possível observar, no entanto, por meio das análises, é a maneira como as dinâmicas relacionais se constituem, sob a égide desse conflito, e como a relação pode ser tomada como cenas que compõem uma narrativa que extrapola o conflito dramático em si, para contarem uma segunda história: a do ser humano em relação à história, às marcas e registros civilizatórios que o constituem. Por essa razão, nosso *corpus* é constituído por seis narrativas que abordam alteridades diferentes, e estão dispostas nos capítulos em uma ordem específica, a partir da qual é possível vislumbrar a maneira como determinadas relações se estabelecem, e oferecem novas possibilidades de compreensão de si às personagens-protagonistas.

Nesse sentido, a presença marcante dos animais nos convoca a atenção, sendo, também, uma questão importante para autores que se debruçaram sobre a obra de Clarice Lispector, como Benedito Nunes (1989), que atesta a singularidade com a qual os animais aparecem na obra da autora. A principal distinção observada por ele é o fato de que os animais, nas narrativas, são de

¹⁰ “Em cada uma dessas sociedades [todas que foram constituídas pelos homens ao longo da história], ou em cada um desses tempos [históricos], a natureza possuía um significado diferente segundo os valores e objetivos de cada agrupamento social. Se para as chamadas sociedades primitivas a natureza nem sequer era reconhecida enquanto algo distinto do agrupamento humano, uma vez que se confundia com o próprio espaço de vida desse agrupamento, já para as sociedades complexas de hoje nem ao menos podemos fazer uma tentativa de caracterização geral, sem correr os riscos de atropelar diferenças existentes entre os seus próprios integrantes e, conseqüentemente, suas diferentes formas de ver o mundo” (Carvalho, 1991, p. 13 - colchetes nossos).

fato animais, isto é, não são metáforas para algo além, embora possamos observar a maneira como a presença deles possibilita uma abertura para (re)pensar as maneiras de existir, por exemplo, uma vez que “é o animal que a leva a dar o passo no caminho da desordem, da desorganização e da tragédia” (Nunes, 1995, p. 61), justamente pela sua organização distinta daquela humana. Essa desorganização é uma característica fundamental nas narrativas de *Lispector*, já que é por meio dela que a personagem-protagonista pode experimentar o que está além de seu cotidiano automatizado e regulado por normas e valores cristalizados.

Em razão do papel decisivo dos animais, é preciso, segundo Evando Nascimento, “pensar o vivo não simplesmente com conjunto orgânico dos entes, para lembrar a crítica de Heidegger, mas como uma rede solidária entre tudo o que, de um modo ou de outro, faz parte da esfera do bíos, o qual nos habita e no qual também residimos” (Nascimento, 2012, p. 14). Dessa forma, a fim de escapar dos conceitos filosóficos, Evando Nascimento realiza uma leitura mais voltada aos fatores psicossociais, isto é, categorias constitutivas da experiência e do modo de existência humana (como gênero, raça e classe), uma vez que tais instâncias participam da construção da lógica e o pensamento humano:

Razão pela qual a figura do animal em Clarice é também intensamente desfigurante. Antes de tudo, desfigura nossos pré-conceitos para com os animais e para com a diferença em geral. Tendemos a rebaixar tudo o que não acreditamos servir como espelho: os animais, as mulheres, os índios, os negros, e todos os grupos étnicos classificados como ‘minorias’, minorizados, portanto, ainda quando constituem efetivamente minoria em determinadas sociedades, ou seja, desqualifica-se tudo o que a cultura falocêntrica quer excluir de seu sistema de valores ou, no máximo, incluir como força operante, operária e submissa, em suma, servilizada. Falocêntrica é o qualificativo para o centramento no *phállus* e no lógos, ou no que chamo de eu-falo como reduplicador do eu-penso cartesiano (Nascimento, 2012, p. 35-6).

Nascimento (2012) privilegia o aspecto social em relação à maneira como a presença e o modo de existir animal revelam as fraturas do modo de existência humana, ou seja, a maneira que os seres humanos, submetidos à ordem sociocultural que os aprisiona, utilizam-se dela para assujeitar as demais alteridades – fato que fica evidente na relação com os animais (como podemos perceber adiante, na leitura de “Um amor conquistado”) e com os seres humanos que se encontram à margem da prescrição social (como poderemos perceber em “A menor mulher do mundo” e “A bela e a fera ou a ferida grande demais”).

Logo, quando pensamos a hierarquização das existências, percebe-se que, por meio das narrativas da autora, encontramos não apenas um “antropocentrismo” que vê no homem o centro

das relações, mas uma hierarquização dentro da própria espécie humana que desloca cada vez mais o centro para um lugar inacessível àqueles que se encontram à margem. Esse movimento é constituído historicamente e dá notícias, como dito anteriormente, das marcas e feridas dos processos de colonização e de escravidão, cujos reflexos podemos observar na caracterização das dinâmicas relacionais. Isso explica o aporte teórico utilizado em nossa pesquisa, cuja preferência se dá para autores que pensam a literatura em diálogo com o pensamento que a constitui e/ou atravessa.

Para além de um alinhamento teórico, nossas escolhas metodológicas se dão em diálogo com a literatura de Lispector, que, para nós, expõe e contraria a lógica sociocultural vigente, principalmente nas sociedades ocidentais de matriz europeia. A desorganização do eu, ou a crise vivenciada pelas personagens-protagonistas que resultam nessa desorganização, de certa forma registram o fracasso da noção de identidade, uma vez que evidenciam a fragilidade das estruturas que a fundam. A possibilidade de criar novas dinâmicas relacionais só pode ser vislumbrada em Lispector, porque há, em sua obra, uma espécie de fracasso do eu que, enrijecido e fechado em sua existência automatizada e regulada, abre-se, quando desestabilizado e suspenso, para uma possível reconfiguração.

Pode-se dizer, então, que um movimento necessário para o fracasso da noção de identidade consiste em sua desterritorialização, movimento que, ao acontecer, convida e/ou leva a personagem-protagonista a confrontar os contornos que a separam da alteridade. Evando Nascimento chama de “intertroca” o processo a partir do qual ocorre uma desterritorialização das identidades ontológicas, em que “história e existência significam apenas pontos de partida para a instauração de um tornar-se-outro ou outra, uma mutação que desloca o jogo prefixado dos comportamentos, das vontades, das idiossincrasias, em suma das identidades monolíticas” (Nascimento, 2012, p. 34-5). O que é posto em questão é a própria noção de identidade como instância homogênea e rígida, que não se permite ser atravessada e constituída pela diferença.

Nas narrativas da autora fica evidente o fato de que não há construção identitária que não seja forjada pela cultura, e essa noção pavimenta o (des)caminho vivido pelas personagens-protagonistas até a crise, bem como sustenta as dinâmicas relacionais postas em cena. Sigmund Freud, em *O mal-estar na civilização* (1930) é quem descreve a maneira como a noção de eu (identidade) é construída por fatores externos:

Normalmente nada nos é mais seguro do que o sentimento de nós mesmos, de nosso Eu. Este Eu nos aparece como autônomo, unitário, bem demarcado de tudo o mais. Que esta aparência é enganosa, que o Eu na verdade se prolonga para dentro, sem fronteira nítida, numa entidade psíquica inconsciente a que denominamos Id, à qual ela serve como uma espécie de fachada (Freud, 1930, p. 11).

A crise instaurada nas narrativas da autora parte ou resulta em uma percepção de que este eu monolítico, para usar as palavras de Nascimento (2012), não passa de uma máscara. Logo, as narrativas de teor introspectivo de Clarice Lispector sugerem este mergulho em uma subjetividade que se encontra, inicialmente, no plano identitário, mas que pode se metamorfosear em uma subjetividade que, destituída de sua rigidez, possa ser constituída de atravessamentos e novos saberes. O conflito introspectivo das personagens é, por vezes, tido como uma solidão que, por consequência, lhes é inerente, como escreve Benedito Nunes, uma vez que “a contingência da auto-análise [...] a transforma numa espectadora de seus próprios atos” (Nunes, 1995, p. 21 - colchetes nossos). No entanto, a noção de solidão pressentida em Clarice Lispector dialoga diretamente com o estremecimento da noção de identidade, que, solitária em seu esforço de sobrevivência, encontra-se sempre encarcerada em uma “vida em *stand by*”. Em outras palavras, as personagens-protagonistas, ao se darem conta de suas prisões e máscaras, suspendem-nas a fim de que seja possível uma reconfiguração, isso porque percebem-se, de alguma forma, vivendo uma vida que nunca chega a acontecer de fato, porque há sempre algo que se esconde sob as máscaras do eu – e que ao ser revelado permite que as personagens saiam de seu solipsismo.

Parte de nossa análise envolve compreender não apenas a desorganização que experimentam as personagens de Lispector, mas também o leitor, que é convidado a entrar e participar da crise. A fortuna crítica de Lispector, como veremos, caracteriza a escrita e a literatura da autora como “labiríntica”, algo que dialoga diretamente com o efeito causado por suas narrativas. Os labirintos, enquanto metáforas, costumam sugerir a tentativa de uma saída ou de cumprimento de um objetivo, ou seja, uma necessidade e/ou busca do caminhante de escapar do labirinto. No entanto, a literatura de Lispector, como é concebida por essa pesquisa, mostra-nos a necessidade – e, talvez, a inevitabilidade – de permanecer no labirinto – ou nem entrar neles, como sugere o prólogo de *A paixão segundo G.H.*¹¹ –, isto é, tal “alegria difícil” só

¹¹ “Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este

pode ser experimentada, talvez, por meio da permanência na sensação labiríntica (que, na narrativa, corresponde à *via crucis* de G.H.). A metáfora do labirinto, em *Lispector*, portanto, é lida aqui como um convite à desorganização, que o leitor, no pacto implícito que realiza, aceita. Nesse sentido, utilizamos a palavra “descaminho” para envolver a noção de errância que acomete as três instâncias participantes da narrativa, a autora e suas criações (personagens), e também o leitor.

Compreendemos as narrativas da autora, portanto, como um labirinto para o qual não há saídas, algo que se conclui, inclusive, a partir dos conflitos que são articulados. Em seu projeto literário parece não haver outra possibilidade senão esta (a ausência de saída), uma vez que, avessa às respostas definitivas, *Lispector* parece enxergar na ausência de acabamento (ou na descontinuidade) o próprio sentido da existência. Esta é uma das encruzilhadas em que se encontram o trabalho temático (as relações eu x outro) com o trabalho formal (de escrita), uma vez que a linguagem ocupa, também, uma posição de alteridade para as personagens-protagonistas, e, conseqüentemente, para a autora e para os leitores que se deparam com o trabalho de escrita de Clarice Lispector.

Gilles Deleuze¹² (1993) pontua que “escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravasa toda a matéria vivível ou vivida” (Deleuze, 1993, p. 11), ou seja, “a escrita é inseparável do devir: ao escrevermos, devimos-mulher, devimos-animal ou vegetal, devimos-molécula até devir-imperceptível (Deleuze, 1993, p. 11). O devir que nasce com a escrita, portanto, compondo o plano formal da narrativa, dialoga com o processo da “intertroca” no plano temático, procedimentos que, em *Lispector*, apontam e sustentam a abertura que, por meio de suas narrativas, é possível vislumbrar. Esse vislumbre, impossível de ser dito ou caracterizado, apenas pode ser sentido, imaginado, experimentado e criado, uma vez que, como escreve Nunes, “a paixão da linguagem terá o seu reverso na desconfiança da palavra, e o empenho ao dizer expressivo, que alimenta essa paixão, transformar-se-á numa silenciosa adesão às coisas” (Nunes, 1995, p. 112).

Tudo isso aponta para o fato de que o momento privilegiado em Clarice Lispector é o da abertura das personagens ao imprevisto (ainda que com ressalvas e desconfianças), e não o do

livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G. H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria. C.L.” (Lispector, 2020, p. 2).

¹² “La littérature et la vie”, presente no livro *Critique et Clinique* (1993, p. 11-17).

acontecimento em si – o que acontece é, de certa forma, irrelevante, frente ao processo experimentado pelas personagens-protagonistas. Isso porque, em suas narrativas, o que ganha espaço e profundidade são justamente os momentos em que as personagens, atravessadas pelo imprevisto¹³, abrem-se para experimentá-lo: quase tropeçar em um rato ruivo morto enquanto caminha; avistar do bonde um cego mascando chicles; esquecer de avisar o motorista sobre o horário do salão e encontrar um mendigo com uma ferida aberta na perna, etc. O acontecimento em si é aleatório por não ter sentido em si mesmo, ao contrário, ganha significado por meio das personagens e da maneira como elas se relacionam com ele, e, por isso, na vivência dessas personagens, os acontecimentos se tornam potentes, grávidos de possibilidades.

No livro *Louca sabedoria*, Chogyam Trungpa (2015) diz:

Quando definitivamente decidimos saltar, o salto já foi dado. O salto em si é algo repetitivo ou redundante. Uma vez que tenhamos decidido saltar, já demos o salto. Estamos falando sobre um tipo de sensação de espaço no qual o salto, o nascimento, já nos foi dado, mas ainda não foi manifestado. Não foi, mas é como se já tivesse sido (Trungpa, 2015, p. 109).

Deste trecho, pode-se depreender a ideia de que antes mesmo da crise em si, o “mal já estava feito” (Lispector, 1998, p. 22), como nos informará o narrador do conto “Amor”. A quebra da casca que contorna a gema amorfa dos ovos é uma imagem que salta, por assim dizer, à percepção da personagem, mas o acontecimento parece poder ser pressentido, por meio de uma preparação que a narrativa tece, como uma espécie de percurso da personagem até à crise e à abertura. O salto de que fala Trungpa (2015) também dialoga com a ideia de misticismo que envolve a literatura de Lispector. Apesar de haver estudos importantes que estabelecem esse diálogo, como o de Benedito Nunes em *O dorso do tigre* (2009), daremos enfoque ao resultado de sua escrita e dos procedimentos que articula, isto é, por meio das narrativas há uma espécie de reencantamento das coisas, inclusive dos próprios personagens (humanos), e que ocorre por meio

¹³ O estabelecimento de uma relação com o imprevisto, e é o que lhe dá (ao imprevisto) sentido. Tal como na estrutura da coincidência, como evidencia Roland Barthes em um ensaio intitulado “A estrutura da notícia” (1964), como um acaso que significa. O imprevisto, em Lispector, significa se com ele a personagem estabelecer uma relação, o que significa dizer que, o acontecido (por exemplo, o encontro de Carla com o mendigo no conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais, ou a descoberta pelo explorador da pigmeia no conto “A menor mulher do mundo”, ou o encontro da personagem de “Perdoando Deus” com o rato, etc) se engrandece em sentido à medida em que se vincula com a personagem e nela penetra, cujas percepções e efeitos produzidos, compõem o conflito dramático dos contos, e, simbolicamente, o conflito de vida das personagens.

da relação, ou seja, do jogo entre alteridades presentes no jogo literário com a linguagem que o invoca.

O que se chama de divino, em *Lispector*, parece se encontrar no plano da matéria, cuja natureza profanada é constantemente marcada pela autora. Nesse sentido, o que há de mais transcendental na narrativa da autora consiste no próprio discurso, isto é, a matéria verbal do texto – que se liga diretamente ao plano da vivência das personagens. Transcendental porque, ainda que mantenha, em boa parte de suas narrativas, uma ordem canônica da sintaxe, faz uso de outros procedimentos que perturbam a linguagem em seu uso lógico – atrelado ao logos –, como é o caso de suas locuções adjetivas que, além de fazerem parte da construção poética da autora, também criam um ponto de inflexão por meio do qual *Lispector* dobra a língua, isto é, apesar de ordenada a sintaxe, a linguagem parece teimar em ficar em silêncio.

No início da ação dramática do conto “Perdoando Deus”, por exemplo, o narrador nos conta que a personagem-protagonista “Ainda não percebera que na verdade não estava distraída, estava era de uma atenção sem esforço, estava sendo uma coisa muito rara: livre” (*Lispector*, 1973, p. 41). Veja-se que, neste caso, o estado da personagem vai sendo atualizado por meio de saltos, cuja relação é sinuosa, pouco clara, isto é, passamos de um estado de distração, que é reelaborado para um estado de atenção sem esforço, e que, na verdade, é liberdade. A passagem de um ao outro pode ser pensada como um processo de atualização em que a liberdade não deixa de ser, no fim das contas, um estado de distração. Podemos elaborar teorias, no entanto, trata-se de uma construção que se repete no projeto de *Lispector*, em que uma palavra aparece de maneira atualizada, o que gera um efeito de entrelaçamento de significados, que formam alguma coisa que, embora expressa, não diz: resta misteriosa.

Em *A paixão segundo G.H.* (1964) temos, por sua vez, a “alegria difícil” (*Lispector*, 1994, p. 13) que a personagem G.H. dá a autora; em “A menor mulher do mundo” temos a “perversa ternura” (*Lispector*, 1998, p. 70) com a qual uma senhora observa a pigmeia. Há, ainda, trechos que convidam à profundidade e complexidade dos retorcidos labirintos humanos, como dirá Antonio Candido em sua resenha¹⁴, como é o caso da “malignidade de nosso desejo de ser feliz” (*Lispector*, 1998, p. 72), ou, ainda, “a ferocidade com que queremos brincar” (*Lispector*, 1998, p. 72). Podemos falar, também, das descrições que são verdadeiros desafios lógicos, uma vez que, valendo-se de uma poeticidade, realiza uma abertura do campo de

¹⁴ *No raiar de Clarice Lispector.*

significações: “Mas — mas era uma tarde de maio e o ar fresco era uma flor aberta com o seu perfume” (Lispector, 2016, p. 359).

Esse silêncio dialoga com aquele, metafísico, de que fala Anne Carson em seu ensaio “Variações sobre o direito de permanecer calado”, quando escreve que ele “acontece no interior das palavras. E suas intenções são muito mais difíceis de definir” (Carson, 2023, p. 153). Em outras palavras, por meio dos procedimentos que utiliza, Lispector garante a permanência do mistério divino, mesmo que em contato com a mais ínfima das existências, seja ela uma barata, um rato, ou, ainda, uma nordestina que só come cachorro-quente¹⁵.

Lúcia Helena, em um capítulo intitulado “Um lugar enfeitiçado”, presente em sua obra *Nem musa, nem medusa: Itinerários da escrita em Clarice Lispector* (1997), escreve

É nesse lugar enfeitiçado – o do ‘instante já’ – que escreve Clarice Lispector. Ele é o lugar do presente, do cruzamento da história, da petrificação e ao mesmo tempo da mudança. É o lugar da dobra, **em que a linguagem está toda em sua força de construção**. Mas esse lugar-tempo não tem centro. Ele é o lugar do sujeito à deriva, da linguagem em transmutação e da mimesis em produção. Esse é o lugar da alteridade e do silêncio, o lugar da metáfora e não do conceito, em que a literatura transgressora se realiza (Helena, 1997, p. 79 - grifos nossos).

É interessante a perspectiva sob a qual se orienta Lúcia Helena, uma vez que ela percebe que este “lugar-tempo” – que seria o do ‘instante já’¹⁶ –, é construído a partir do discurso, ou seja, é fruto do trabalho de linguagem realizado pela autora. O instante, sendo uma partícula de tempo, tem, em potência, a possibilidade de devir, que se realiza no trabalho de linguagem. Essa possibilidade aparece na linguagem “em toda sua força de construção”. Puro devir, uma vez que as metáforas, como nos lembra Lúcia Helena, parecem atualizar os silêncios de que fala Anne Carson. Chögyam Trungpa escreve sobre a importância do espaço que se dá antes (ou entre) o dizer:

¹⁵ Referência à personagem protagonista Macabéa de *A hora da estrela* (1977), uma jovem nordestina, alagoana, que migra para o Rio de Janeiro em busca de sobrevivência.

¹⁶ Gilda de Mello e Souza, em texto intitulado “O vertiginoso relance”, presente na obra *Exercícios de leitura* (1980), explora o que ela chama de “filosofia do instante” ao dizer que, para Lispector, “o fluxo temporal é apenas essa soma de instantes, e a preocupação em fixar o “urgente instante de agora”, traduz-se no próprio estilo, na constância com que o termo “instante” volta de maneira obsessiva à sua pena e, sobretudo, com que se serve, exaustivamente, de todos os advérbios e locuções temporais que, não raro, enfeiam pela repetição contínua, a sua bela prosa: “então” – “agora” – “depois” – “subitamente” – “um instante a mais” – “imediatamente” – “após um instante” – “um passo a mais” – “em breve” – “por um breve segundo” – “no instante seguinte” – “nesse momento” – “enquanto isso” – “nesse ínterim” – “a essa altura” – “nesse intervalo” – “nessa fração de segundo” (Mello e Souza, 1980, p. 80).

É parecido com quando estamos prestes a dizer algo. Primeiro precisamos vivenciar as coisas não ditas. Sentimos o espaço do que ainda não dissemos [...] Esse tipo de sentimento de abertura que acontece quando estamos prestes a dizer algo ou prestes a vivenciar algo é um tipo de senso de vacuidade. É uma sensação de vacuidade fértil, grávida [...] **De forma a dar à luz, precisamos de um espaço apropriado para dar à luz** (Trungpa, 2015, p. 109 - grifos nossos).

Assim, é possível dizer que o trabalho realizado com a linguagem nos textos de Lispector, é responsável por produzir tal espaço-tempo, cujo potencial é permitir que a narrativa, a personagem e também o leitor deem a luz. Em outras palavras, ocorre um efeito gerado pelo exercício da escrita, que, distorcendo a linguagem, ou dobrando-a (por meio das metáforas, paradoxos, quiasmas...), como pontua Lúcia Helena (1997), re-encanta a palavra e as coisas por devolver a elas, ainda que por instantes, a liberdade. Uma liberdade que só é possível na suspensão do completo entendimento das coisas, algo que aconteça no interstício entre a linguagem e outros saberes de que fala Clarice Lispector.

A linguagem, então, além de se tratar de uma alteridade com a qual as personagens-protagonistas se defrontam, é a matéria-prima que possibilita a existência própria da narrativa, o que consiste num paradoxo fundante da literatura de Lispector. Além disso, é por meio da linguagem que as relações são estabelecidas, o que nos leva a pensar que não há abertura possível nas relações que não passe pela abertura na linguagem. O devir a que temos acesso em Lispector, ao desterritorializar o eu, desterritorializa também a linguagem, que também nos convida à criação, como nos lembra Joana, personagem-protagonista de *Perto do coração selvagem* (1944), que quando falava “inventava doida, doida” (Lispector, 2021, p. 166).

As relações, portanto, constituindo formal e tematicamente as narrativas de Lispector, também dialogam com o que dizem Gilles Deleuze e Félix Guattari acerca da constituição das narrativas kafkianas. Em *Kafka: para uma literatura menor* (1975), os autores, ao analisarem a passagem das cartas aos contos/novelas de Franz Kafka, notam, nessa passagem, a presença da natureza animalesca, de um devir-animal presente nas narrativas do autor, que atuaria como um escape, uma linha de fuga, uma forma de saída para as repressões das personagens kafkianas:

O que Kafka realiza no quarto é devir animal, e é o objecto essencial da novela. A metamorfose é a primeira criação. [...] Nós pensamos que, para Kafka, a essência animal é a saída, a linha de fuga, no mesmo sítio ou na gaiola. Uma saída, e não a liberdade. Uma linha de fuga viva e não um ataque (Deleuze; Guattari, 1975, p. 68).

Há algo da experiência feminina, ousou dizer, que é a familiaridade com os aprisionamentos sociais (vinculados aos papéis de gênero) e com os interditos (não tão) ocultos (a negação do corpo como via e fonte de prazer, por exemplo). As personagens parecem se dar conta da condição em que se encontram e, por isso, desconfiam das relações convencionalmente estabelecidas, como as relações amorosas, que, nas narrativas de Lispector, passam por uma intensa crítica, uma vez que, precariamente sustentadas pelos aparatos socioculturais, e, em última análise, políticos, resultam no espetáculo do fracasso relacional, como assinala o narrador de “A menor mulher do mundo”: “Há um velho equívoco sobre a palavra amor, e, se muitos filhos nascem desse equívoco, tantos outros perderam o único instante de nascer apenas por causa de uma suscetibilidade que exige que seja de mim, de mim! que se goste, e não de meu dinheiro” (Lispector, 1998, p. 74).

Logo, a linha de fuga de Lispector parece ser uma aposta no devir como forma de liberação de suas prisões – não sem um custo. As linhas de fuga em Kafka, segundo Deleuze e Guattari, fazem parte da máquina – enquanto modo de produção de desejo e de conexão entre fluxos (Deleuze; Guattari, 1975, p. 26), assim como em Lispector, porém, nesta última, este processo nos permite vislumbrar novos arranjos desejantes, e isso por meio das relações das personagens com os animais, em especial. A presença de Édouard Glissant e sua *Poética da relação* (1990) é, aqui, justificada, portanto, uma vez que, por meio de seu “pensamento-arquipelágico”, ele sugere maneiras de pensar as relações a partir da diferença, da errância (que chamamos, aqui, de descaminho). Para Deleuze e Guattari (1975), a coletividade é uma característica do que eles chamam de “literatura menor”, uma vez que não há questão pessoal que não esteja e/ou seja diretamente atravessada por um problema coletivo¹⁷. Em Lispector, essa coletividade não é apenas social, ou seja, restrita aos seres humanos, mas uma coletividade que abarca a relação com o todo existente, logo, pode-se dizer que o coletivo que se abre em Lispector não diz respeito apenas à uma multidão, enquanto coletivo de pessoas, mas algo mais além: acervo, manada (coletivo de cavalos, bois...), matilha (conjunto de animais caninos), floresta (conjunto de vegetações, faunas e floras).

Essa ideia está presente nos contos, nos romances e também nas crônicas, o que parece diferenciar uma forma da outra, aproxima-se, também, com a questão de economia de espaço,

¹⁷ O conflito dramático de *A metamorfose* (1915), por exemplo, não se baseia, apenas, no fato de que Gregor Samsa acorda como um inseto, mas sobretudo, pelos nós que nascem da pressão familiar, social e econômica que intensifica o conflito.

resultando em uma maior densidade, por assim dizer, dos contos e crônicas, que condensam, em um curto espaço, múltiplas histórias e percursos possíveis. Deleuze e Guattari (1975) se utilizam de uma bonita imagem para se questionarem sobre uma maneira de entrar na obra de Kafka:

Como é que se entra na obra de Kafka? É um rizoma, uma toca, esta obra. *O Castelo* tem «entradas múltiplas» cujas leis de utilização e de distribuição não são exatamente conhecidas. O hotel em *América* tem inúmeras portas principais e auxiliares, vigiadas por porteiros; e até tem entradas e saídas sem portas (Deleuze; Guattari, 1975, p. 19).

Também a obra de Lispector é um rizoma, enquanto forma de pensamento, existência, uma vez que suas narrativas são compostas por “organizações não hierárquicas, abertas, múltiplas e conectadas” (Deleuze e Guattari, 1980). Há, sobretudo, vida, e, portanto, autonomia desses “caules subterrâneos” das narrativas, que torna difícil se manter em pé, fiar-se à razão ou manter-se púdico em recusa aos prazeres do corpo, ou seja, a narrativa exige que o leitor também se perca, que se bifurque, que desvie; que seja, ele mesmo, o desvio. Como nos lembra Bataille em *O erotismo* (1986), “para atingir a intimidade (o que profundamente está em nós), podemos, sem dúvida, e até devemos, passar pelo desvio da coisa por que ela se faz tomar” (Bataille, 1986, p. 106).

Ricardo Piglia em suas *Teses sobre o conto* (2001), realiza uma distinção entre o conto clássico de Poe e o conto moderno, apontando que aquele “contava uma história anunciando que havia outra” (Piglia, 2001, p. 91), enquanto este “conta duas histórias como se fossem uma só” (Piglia, 2001, p. 91). Nas narrativas de Lispector isso fica evidente à medida em que ao mesmo tempo que se narra a história da personagem em sua crise, narra-se, também, a história do ser humano, como dito anteriormente, em suas marcas e feridas produzidas pela história – que, no contexto da produção de Lispector, atravessadas pelos efeitos da colonização. O diferencial dos contos e das crônicas de Lispector, quando pensamos em forma, advém do jogo de forças em que o material linguístico é tensionado contra aquilo que tematiza. Isso, porque Lispector parece encontrar no funcionamento da linguagem uma semelhança com o modo de funcionamento das relações, ou seja, ambas operam por exclusão – x é o que y não é; o eu é aquilo que o outro não é. Isso faz com que a linguagem enquanto trabalho de escrita, seja tensionada pela autora, a fim de retirar, da palavra, seu sentido usual, da mesma maneira que, em suas narrativas, ela retira as personagens de seu estado usual, para que novos sentidos possam ser construídos, sonhados.

Muitos são os que ousaram adentrar o labirinto de Clarice Lispector: alguns, esperançosos pelo fio de Ariadne¹⁸, calculadamente tecido por entre as leituras, ávidos por desvendar o caminho que se crê ou se deseja em sua unicidade; outros, por sua vez, em uma recusa da esperança, aceitam o descaminho, o desconhecido, o fracasso, por fim. Seguir os “rastros” significa perscrutar os trabalhos daqueles que antes fizeram a travessia pelas narrativas da autora; trabalhos que se entrelaçam para construir os percursos que nos auxiliam a continuar (re)criando as formas de Clarice Lispector. Muito falaremos sobre o fracasso no que tange à percepção da crítica sobre a obra de Lispector, no entanto, há um fracasso que se destina ao leitor, também, e que cai sobre o seu colo quase que contra a sua vontade, abalando as estruturas da lógica cartesiana e do desejo de domínio sobre a palavra. Os textos de Lispector, em todas as suas formas, convidam-nos a ter a coragem de nos perder, uma vez que não há promessas ou vestígios exatos de uma salvação ou saída. O que há são rastros daqueles que se dispuseram à vereda, e que, em suas errâncias, deixam pegadas que nos ajudam a elaborar fragmentos, que, embora múltiplos como um espelho partido, ainda são espelhos¹⁹.

Na abordagem da fortuna crítica, daremos enfoque, também, na temática da linguagem e do fracasso, ou, ainda, do fracasso da linguagem. Isso porque acreditamos que o fracasso e a sua maneira de se expressar nas narrativas por meio da linguagem e na linguagem, caracteriza-se como um efeito ou resultado, mas também, e principalmente, como um procedimento-acontecimento²⁰ necessário. Necessário devido à natureza marginal do fazer literário da autora, uma vez que, desconfiada e avessa aos ditames sociais, inscreve, em seus textos, as frestas de um modo de agir e viver que se pretende ou se imagina estável e linear. Lispector, por meio de suas personagens e dos conflitos dramáticos que elas vivenciam, explora

¹⁸ O Fio de Ariadne, assim chamado devido a lenda de Ariadne, é o termo usado para descrever a resolução de um problema perante o qual pode-se responder de diversas maneiras óbvias (como exemplo: um labirinto físico, um quebra-cabeça de lógica ou um dilema ético), através de uma aplicação exaustiva da lógica por todos os meios disponíveis. É o método singular utilizado que permite seguir completamente pelo vestígios das pistas ou assimilar gradativa e seguidamente uma série de verdades encontradas em um evento inesperado, ordenando a pesquisa, até que atinja um ponto de vista final desejado. Este processo pode assumir o método de um registro mental, uma marcação física ou mesmo um debate filosófico. Ariadne ou Ariadna, na mitologia grega, é a princesa de Creta, filha do rei Minos e rainha Pasífae. Conhecida por ter se apaixonado pelo herói Teseu e ser esposa do deus Dioniso.

¹⁹ Referência à crônica “Os espelhos de Vera Mindlin”: “A sua forma não importa: nenhuma forma consegue circunscrevê-lo e alterá-lo, não existe espelho quadrangular ou circular: um pedaço mínimo é sempre o espelho todo: tira-se a sua moldura e ele cresce assim como água se derrama. - O que é um espelho? É o único material inventado que é natural (Lispector, 1964, p. 129-130).

²⁰ O termo “procedimento” marca a instância formal no que tange o trabalho de escrita da autora, enquanto o termo “acontecimento” dá, ao processo, uma dimensão fortuita, que não deixa de ser provocada, mas que ganha, no contexto geral das narrativas, sentidos singulares.

as possibilidades existentes nessa fresta, cuja expressão é, por vezes, considerada como desvio, desordem e caos. Joana, por exemplo, personagem-protagonista de *Perto do coração selvagem* (1944), cria uma espécie de “dicionário”²¹ que só pode ser partilhado e – em parte – compreendido pelo amante-sem-nome²², mas não pelo marido, fato que evidencia a maneira como Joana se realiza à margem, fora das convenções sociais. Mais à margem ainda se revela Joana ao despedir-se dos homens de sua vida e partir para a aventura do desconhecido, uma vez que isso dá à personagem uma autonomia e posição distintas, irreverentes, porém, potentes de sentido.

A publicação de *Perto do coração selvagem* (1944) causou significativo abalo na crítica literária da época, que, dividida em seus posicionamentos, contribuiu para que a obra ganhasse certa visibilidade. Momento de grande efervescência política e cultural, a obra é lançada ainda durante a vigência do modernismo brasileiro, movimento artístico que não se concentrou apenas em pensar a arte, mas em constituir uma produção artística brasileira. Logo, aquilo que se constituiria na literatura dita brasileira ganha contornos por meio de estudos como o de Antonio Candido²³, a partir de uma das mais influentes publicações (refiro-me à *Formação da literatura brasileira*), que, com o objetivo de sistematizar uma literatura nacional, vale-se de noções como as de “nação” e de “identidade” – ideias que também fundamentaram o movimento modernista em seu desejo de afirmar uma identidade brasileira, algo a que a literatura de Lispector parece não corresponder.

O retorno ao contexto em que a literatura de Lispector emerge é relevante para que pensemos também a forma como Clarice Lispector compreende o eu (ou a identidade), instância partícipe da relação eu x outro, e que passa, nas narrativas da autora, por um estremecimento, algo que caracteriza a sua literatura, de certa maneira, como contra-modernista. Embora se utilize de procedimentos inovadores, como aqueles valorizados pelo modernismo²⁴, Clarice

²¹ — Você sabe que eu não minto, que nunca minto, mesmo quando... mesmo sempre? Sente? Diga, diga. O resto então não importaria, nada importaria... Quando digo essas coisas... essas coisas loucas, quando não quero saber de seu passado, e não quero contar sobre mim, quando eu invento palavras... Quando eu minto você sente que eu não minto? (Lispector, 2021, p. 164).

²² Joana, no romance, possui um amante com o qual partilha pensamentos que não consegue e/ou pode compartilhar com Otávio, seu marido. O termo “amante-sem-nome”, grafado desta maneira, reforça o anonimato e a não adequação desta relação à norma pré-estabelecida da qual as personagens (e o leitor) fazem parte.

²³ Citamos, aqui, o trabalho de Candido, no entanto, tantos outros antes dele, como Sílvio Romero, José Veríssimo, Afrânio Coutinho, etc.

²⁴ A literatura de Clarice Lispector possui características tomadas de sua época, como a ruptura com as normas do “bem escrever”, que resulta em experimentações da linguagem. Há, também, uma valorização da oralidade, que

Lispector os manipula a fim de, por meio deles, evidenciar a crise que se instaura na noção de identidade – vinculadas às noções de nacionalidade e de nação.

Nádia Gotlib, ao analisar o romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), escreve sobre essa característica da literatura de Lispector, que “constrói o mito para melhor desmistificá-lo. Sob a aparência do conservadorismo, submerge o contrário contestador” (Gotlib, 1988, p. 21). Logo, as personagens-protagonistas da autora, ao experimentarem uma crise em suas identidades, experimentam também a fragilidade desse contorno. Isso nos leva a pensar que a literatura de Lispector, por meio deste procedimento, desestrutura a noção de identidade, ou, ainda, enxerga e compreende os perigos de fixar-se ou enrijecer-se nela. Logo, a língua, enquanto uma habilidade humana que possui a capacidade de, via nomeação, conferir limites ao que existe, corrobora para a fixação e a rigidez de contornos que, incorporados pela perspectiva social e cultural, aspiram a uma homogeneidade – o que é recusado por Clarice Lispector.

A linguagem, como matéria-prima e objeto de reflexão das narrativas da autora, foi um dos elementos que, desde as primeiras críticas, recebeu atenção e comentários naquilo que se refere à sua natureza labiríntica, bem como naquilo que a singulariza perante a produção literária da época. Sendo um dos primeiros a escrever sobre a literatura de Lispector, Antonio Candido, em seu ensaio intitulado “No raiar de Clarice Lispector”²⁵ (1975), assinala o papel da autora como procedendo a uma “verdadeira reforma do pensamento literário” (Candido, 1975, p. 125) frente a certo conformismo estilístico que o crítico afirma, persistir, à época, no sistema literário brasileiro. Tal conformismo reside na ausência de produções literárias que desafiem os limites da língua, uma vez que, para Candido (1975),

... numa literatura, enquanto não se estabelecer um movimento de pensar efetivamente o material verbal; enquanto não se passar da afetividade e da observação para a síntese de ambos, que se processa na inteligência, - não será possível encará-la do ângulo das produções feitas para permanecer (Candido, 1975, p. 126).

Logo, Cândido valoriza as produções que sejam resultado de um trabalho intelectual, ou seja, nas quais o trabalho expressivo se ajuste à forma e aos afetos (Candido, 1975, p. 126). O crítico Sérgio Milliet (1985) pontua, também, a maneira como a linguagem articulada pela autora se entrelaça aos afetos quando observa que, em sua literatura, há uma “capacidade introspectiva,

dialoga com a liberdade formal que permite a fragmentação e o hibridismo de gêneros (poesia, romance, diário, etc.).

²⁵ O ensaio é de 1943, no entanto, a versão que utilizamos para a leitura foi publicada em 1975.

a coragem simples com que compreende e expõe a trágica e rica aventura da solidão humana” (Milliet, 1985, p. 28). Pode-se dizer que a crise experimentada pelas personagens da autora dialoga com a crise que a própria linguagem experimenta em sua limitação, e, por isso, Lispector se utiliza de procedimentos que singularizam a sua escrita, cuja natureza experimental, embora esteja presente desde a sua estreia, é acentuada no decorrer de sua obra. Candido foi um dos primeiros a ressaltar essa característica em *Perto do coração selvagem* (1944):

a tentativa de levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente (Candido, 1975, p. 127 – grifos nossos).

Retirar a língua de sua timidez é experimentá-la, e, para isso, é necessário abrir-se para o que nasce dessa experimentação, isto é, abrir-se para novas concepções de arte e de literatura. A crítica, uma vez baseada no modelo romanesco oitocentista, recorre, por vezes, à ideias e valores aos quais Clarice Lispector não corresponde. Há uma espécie de expectativa de um desfecho que dê conta da experiência vivida pelas personagens, mas que também não se realiza, o que explica a insistência na metáfora do labirinto, que está, de certa forma, ligada à ideia de fracasso, uma vez que, ao compreender o labirinto como uma metáfora para a vida humana, a saída dele corresponderia à morte.

O descaminho parece ser o caminho em Lispector, e, para que seja possível a errância, o fracasso – enquanto suspensão de desfechos ou respostas – se torna uma condição, como um “desejo apaixonado de contrariar a raiz” (Glissant, 2021, p. 7). Benedito Nunes em *O drama da linguagem* (1989)²⁶ versa a respeito da questão do fracasso que, para ele, adquire força temática na obra. Para Nunes (1995), “a insistência sobre a ideia de fracasso, de perda, confirma esse sentido do achamento místico da vida” (Nunes, 1995, p. 45). A noção de fracasso, quando concebida por Nunes, corresponde a uma característica pertencente ao projeto de Lispector, uma vez que constitui parte de sua concepção de mundo²⁷. Evando Nascimento (2012), de maneira semelhante à de Nunes (1989), afirma que, das estratégias de elaboração formal utilizadas por Lispector, “resulta uma sensação indiscernível entre sucesso e fracasso, como se obter fosse o

²⁶ A publicação original data de 1973, no entanto, em 1989 é publicada uma versão mais completa, na qual houve o acréscimo de alguns capítulos.

²⁷ Nádia Battella Gotlib aborda esse fenômeno por meio do quiasmo e do paradoxo constitutivo em “Uma aprendizagem dos sentidos”, seção presente na publicação de *Três vezes Clarice* (1998). Tal procedimento acentua o limite da linguagem em sua capacidade de dizer.

resultado de perder, num fundo sem fundo da existência humana ou geral” (Nascimento, 2012, p. 234).

No entanto, Benedito Nunes, apesar de escrever o seu livro depois de já ter acesso ao conjunto de obras de Lispector, ao retomar a crítica de Candido (1975) pontua o choque recebido por este ao entrar em contato com o romance de estreia da autora, e, sobre este choque, comenta que a “realização defeituosa” (Nunes, 1995, p. 11) da obra, seria “desculpável na obra de uma estreante” (Nunes, 1995, p. 11). Apesar de Antonio Candido e Benedito Nunes comporem o panteão dos críticos que se mostravam receptivos à obra da autora brasileira, observa-se que o critério de valor que conduz a sua crítica é fundamentado a partir de valores e critérios referentes ao romance oitocentista, em que o conceito de obra e de romance – noções que sugerem uma ideia de acabamento – constituíam o horizonte de avaliação dessa primeira crítica. Em Clarice Lispector, a natureza labiríntica unida à questão do fracasso, sugere, porém, uma espécie de inacabamento necessário da narrativa, de modo que a noção de “início, meio e fim” é atualizada em Clarice Lispector para “início, meio e início”²⁸.

Nunes, quando fala sobre o inacabamento, diz que os finais em aberto “deixam a narrativa suspensa à possibilidade de uma busca que recomeça a errância da personagem. O inacabamento da narrativa reduplica a existência inacabada da protagonista” (Nunes, 1995, p. 24). A noção de busca como motor da experiência humana é um fator que está presente nas críticas sobre a autora, e que realça a ideia de falta. No entanto, uma vez percebida a dupla articulação entre os planos formal e temático, pode-se inferir que, sendo o trabalho de escrita um gesto de criação, no plano temático, os finais em aberto deixam as narrativas suspensas a uma criação que se inicia. Essa discussão se torna importante à medida que a nossa pesquisa se sustenta, também, na hipótese de que o suposto caráter inacabado da obra não constitui um defeito, uma incapacidade da autora ou um acaso, mas constitui a obra em sua inteireza, ou seja, a ela nada falta. O inacabamento é a possibilidade de escrever um texto que está sempre por se fazer, sobre algo que, em sua natureza, está sempre por ser dito, e, nesse sentido, o fracasso atua como uma espécie de condição para que se possa continuar escrevendo (e vivendo), como nos lembra a personagem G.H.²⁹

²⁸ Retiro essa noção de Ailton Krenak que, em seu livro *A vida não é útil* (2020), desenvolve a ideia de “início, meio, início” de maneira a caracterizar a vida como um fluxo contínuo, que não se fundamenta em uma finalidade (utilidade), isto é, uma vida cujo começo e fim não são/estão definidos.

²⁹ “Eu tenho à medida que designo - e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la - e como

O fracasso está ligado, também, à questão da identidade que, quando limitada em seus contornos rigidamente estabelecidos, falha em estabelecer relações que a desestabilizam, o que significa dizer que, na dinâmica relacional fundada nessa noção de identidade, não há abertura para a diferença. Por isso, os deslocamentos físicos ou simbólicos são necessários em *Lispector*, a fim de que as concepções fundantes do eu e do outro possam ser flagradas em sua fragilidade. Evando Nascimento (2012), ao estudar esse deslocamento, por assim dizer, chama de “intertroca” o processo de “tornar-se outro”. Note-se:

A ficção clariciana sinaliza uma experiência (no sentido etimológico de “risco” ou “perigo”, cujo rastro o *peri* mantém) diferencial para o humano. Não mais estabelecer uma oposição para com os outros animais [...] mas experimentar o ser-outro, ou, em termos deleuzianos, o devir-outro, que prefiro renomear como “tornar-se outro”. Outrar-se, diriam Pessoa e seus heterônimos” (Nascimento, 2012, p. 28 - colchetes nossos).

Tal procedimento tem como objetivo e efeito revelar, de certa forma, como “identificar-se é apenas um modo instável de atuar no teatro do mundo, assumindo determinada máscara” (Nascimento, 2012, p. 35). Logo, parte do processo de (des)mobilização da identidade se sustenta no fato de que ela é constituída, sobretudo, de máscaras sociais nas quais as personagens se alienam. A experiência de “ser outro” ou “tornar-se outro”, como diz Evando Nascimento (termo que preferimos, por causa da ênfase na natureza processual, marcada pelo verbo “tornar-se”), com o qual se defrontam as personagens claricianas, trata-se, igualmente, do outro de si e/ou em si, que elas descobrem durante a experiência de contato com a alteridade, modo pelo qual uma transformação (ou o vislumbre de uma transformação) é possível. Tal transformação, no entanto, não diz respeito a uma mudança de caráter ou de vida da personagem, mas um estado ou um modo de ser que é modificado por meio de uma fresta que, ao ser experimentada, tem potência de perturbar o conjunto que se encontrava “organizado”.

Affonso Romano de Sant’Anna, em sua obra *Análise estrutural dos romances brasileiros* (1990), realiza um cuidadoso trabalho no que tange à identificação de motivos importantes presentes nas narrativas de *Lispector*, como o espelho, os olhos, o animal, a linguagem, a família, a relação eu *versus* outro, o objeto, etc. (Sant’Anna, 1990, p. 170). Note-se que os motivos elencados pelo crítico estão sempre permeados pela noção de alteridade: no caso do motivo do

não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas - volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu” (*Lispector*, 2020, p. 172).

olhar, por exemplo no conto “O búfalo”, há uma relação que se estabelece entre a mulher em busca de ódio e o búfalo; há também a personagem da mãe, em “A menor mulher do mundo”, que, ao se olhar no espelho, se defronta com a outra de si mesma; em “A geleia viva”, por sua vez, a personagem se dá conta da limitação que a linguagem exerce na realidade. Vê-se, então, que a rede de motivos, muito bem selecionados e analisados por Affonso Romano de Sant’Anna, aparecem sempre vinculados à temática da relação eu x outro. Logo, pode-se dizer que os conflitos, em *Lispector*, aparecem de muitas maneiras e articulados por uma extensa rede de motivos que não deixam de revelar problemas de relação, cuja redenção só pode ocorrer dentro e a partir das próprias relações.

As relações, portanto, são a via pela qual as personagens podem acessar alguma novidade sobre si mesmas, ainda que de maneira abrupta e inesperada. A irrupção de uma situação imprevista no cotidiano das personagens revela a diferença, isto é, aquilo que está fora da normalidade prevista e do controle que elas pensam exercer sobre a realidade. Há uma espécie de iluminação que ocorre por meio da crise expressa pelo e no conflito relacional, em que as personagens vislumbram um saber que, embora possa se configurar como uma compreensão ou entendimento, não se deixa captar de todo. Trata-se, pois, de um momento em que as personagens passam a perceber e a se entregar ao fascínio dos seres (animados e inanimados) diante delas, algo que Benedito Nunes chama de “descortínio silencioso”, a partir do qual,

Sem a violência invasora com que se impõem através da náusea, as coisas exercem uma fascinação contínua sobre os personagens de Clarice Lispector, insinuando-se à experiência interna em momentos de pausa contemplativa, que proporcionam, independentemente do entendimento verbal e discursivo, um saber imediato arraigado à percepção em estado bruto (Nunes, 1995. p. 123).

As narrativas de *Lispector* têm, pode-se dizer, uma espécie de percurso que se inicia no cotidiano das personagens, no qual irrompe um acontecimento que quebra com a suposta estabilidade de suas vidas, como aponta Affonso Romano de Sant’Anna ao descrever a epifania em *Lispector*³⁰. Nesse cotidiano, há uma espécie de amortecimento dos sentidos, algo que pode ser lido como automatismo ou alienação, marcado pela conformidade às normas e valores socioculturais, pela rigidez e pela ilusão de controle da realidade – que se expressa por via da

³⁰ A epifania é definida por Affonso Romano de Sant’Anna como o “relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação” (Sant’Anna, 1973, p. 187).

rotina. No entanto, é possível dizer que há, nas personagens de Clarice Lispector, um embrião de percepção que se manifesta como uma espécie de chamado. Tanto para Verônica Stigger (2021) quanto para Alexandre Nodari (2015), há uma espécie de “grito” que se anuncia de longe e de fora das personagens, algo como um chamado para a transformação, que exerce horror e ao mesmo tempo fascínio: “se apresentaria primeiro como um ponto de partida, um chamado, o chamado da Terra e para a metamorfose” (Nodari, 2015, p. 151). Embora haja, na concepção desses autores, uma noção de ponto de partida (algo anterior, ancestral) e um destino (a transformação), esse destino não se assemelha àquele preconizado pela sociedade e pela cultura, ao contrário, é um destino que se faz na transformação, na metamorfose, no “tornar-se outro” como forma de reconstruir as dinâmicas relacionais.

Quando a alteridade com a qual a personagem-protagonista se defronta é Deus, esse processo se torna ainda mais intenso, embora diferente, uma vez que há um movimento de retirada da natureza divina de Deus do plano transcendente para que se possa vivenciá-lo no plano material, terreno. Benedito Nunes, em *O dorso do tigre* (2009), escreve:

O ciclo da ascese mística de G.H., se é lícito empregar essa expressão, vai passar-se quase todo no plano da coisa em si, no qual o divino se apresenta, a princípio, como o informe, o caótico – “um inferno de vida crua” – anterior ao humano. Em vez do refrigério da visão beatífica, o que se manifesta para G.H. é um êxtase orgíaco, frenesi de magia negra, alegria de Sabbath, que consiste na alegria de perder-se (Nunes, 2009, p. 106).

João Camilo Penna, em artigo intitulado “O nu de Clarice Lispector” (2010), discute a noção de epifania na leitura da obra de Clarice Lispector, a partir da maneira como a crítica literária concebe a epifania – conceito tradicionalmente associado a uma manifestação divina:

O termo *epifania* provém do vocabulário teológico; *epipháneia*, “manifestação, aparição”. No calendário cristão costuma-se chamar o 6 de janeiro, o “Dia de Reis”, a *Twelveth Night* de Shakespeare (a décima segunda noite após o nascimento de Cristo), de “festa da epifania”, significando a exposição do menino Jesus recém-nascido aos outros povos, ali representados, segundo quer o texto bíblico, pelos três reis magos. O termo é recorrente no léxico grego do Novo Testamento, mais especificamente nas epístolas do apóstolo Paulo, ou seja, no material teórico-prático da cristologia. Aparece na 2ª epístola de Paulo aos Tessalonicenses, na 1ª e 2ª epístola a Timóteo, na epístola a Tito (Penna, 2010, p. 69).

Para nós, este encontro, por vezes associado por certa parte da crítica, a rituais de magia, adquire potência em Clarice Lispector à medida que, retirando a alteridade de Deus de sua posição privilegiada na hierarquia dos seres, abre espaço para que a relação com o divino possa

ser vivenciada de outras maneiras. A ideia de Deus, sendo considerada um dos grandes pilares da organização sociocultural da civilização ocidental de matriz europeia, ao ser retirada de sua concepção usual, restabelece a relação entre os seres, isto é, os seres mais ínfimos e desprezíveis, como uma barata ou um rato, passam a habitar o mesmo plano de existência que o ser humano e o que se chama de divindade. Logo, segundo G.H., se há um sentido articulado dentro da palavra Deus, seria “o pólo oposto ao pólo do sentimento humano-cristão” (Lispector, 2020, p. 103).

Assim, por meio de uma espécie de dissolução do conceito convencional de Deus é que se torna possível experimentá-lo de uma outra maneira. G.H., ao dizer “eu não sou Tu, mas *mim és Tu*” (Lispector, 2020, p. 89), encontra na obliquidade do pronome “mim”, a relação, por vezes, tortuosa que há entre Deus e ela, que não deixa de revelar, porém, um senso de equidade. A visão panteísta do tipo monista que existe em Lispector, sob a égide da unicidade das coisas, funda e “anula” Deus. Deus, de agente exterior e transcendente, passa a ser interior e imanente, não mais vinculado a uma noção sobrenatural. Penna (2010), por isso, disserta sobre a utilização do termo “estado de graça”³¹ no lugar de “epifania”, observe-se:

Chegamos ao nó ético da experiência: o estado de graça é apenas uma “abertura” para “uma espécie de calmo paraíso”, não uma “entrada”, e, sobretudo, não permite que permaneçamos nele: não “dá direito de se comer os frutos dos seus pomares”. No estado de graça redime-se a “condição humana”, mas ao mesmo tempo revelam-se os limites dessa condição, ela que é, na verdade, o próprio limite. A plenitude apresentada contém portanto a apresentação do limite: a graça revela o seu contrário, a “pobreza implorante” da condição humana. De modo que o resultado é o contrário do egoísmo, da inconsciência animal, do vício, do enimesmamento em um idioma individual. Aprende-se a “amar mais, a perdoar mais, a esperar mais” (Penna, 2010, p. 82).

Para João Camilo Penna, então, a epifania não se trata de “revelação divina”, comumente tratada como experiência religiosa ou transcendental. De outra forma, há uma experiência que ocorre na dimensão imanente da existência, que acontece e se expressa pelo corpo, em evidência, sobretudo, de uma linguagem que falha. A obra de Lispector nos convoca a refletir acerca de tais relações, isto é, a relação entre a imanência e a transcendência, bem como a relação entre

³¹ “‘O estado de graça’, publicado como trecho numa crônica do Jornal do Brasil, de 6 de abril de 1968, e em *Uma aprendizagem, ou o livro dos prazeres* (1969): Quem já conheceu o estado de graça reconhecerá o que vou dizer. Não me refiro à inspiração, que é uma graça especial que tantas vezes acontece aos que lidam com arte. O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existe. Nesse estado, além da tranquila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão, tão leve. É uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não perguntem o quê, porque só posso responder do mesmo modo infantil: sem esforço, sabe-se. E há uma bem-aventurança física que a nada se compara. O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, numa fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente” (Penna, 2010, p. 80).

sobrenatural e natural, algo de que se ocupa Alexandre Nodari em um ensaio intitulado “O infamiliar animismo de Clarice Lispector” publicado em uma edição comemorativa do centenário de Clarice Lispector, intitulado *Um século de Clarice Lispector: Ensaio crítico* (2021). Neste ensaio, Nodari estabelece uma diferença entre o *Das unheimlich* freudiano e o *unheimlich* animista clariciano, cuja diferença se faz, segundo ele, devido ao contraste que há na noção de sobrenatural e de real, que, em Clarice Lispector, não existiria:

Ou seja, se os acontecimentos que poderiam ser reputados como “fantásticos”, mágicos ou sobrenaturais, não se dão meramente dentro das personagens, não se limitam a uma “realidade psíquica”, então não surpreende que o mesmo monismo esteja presente na indistinção entre o real e o mágico, o natural e o sobrenatural (Nodari, 2021, p. 41).

O monismo, na visão de Nodari (2021), estende-se para a maneira como, neste mesmo movimento de anular e fundar o sobrenatural e o natural, bem como o real e o mágico, tais elementos se fundem. Tal indiferenciação é o que nos permite perceber, nas narrativas de Lispector, um desejo de conjunto – de corpos em relação constante, cujos limites se confundem, mesclam-se e esparramam-se como a imagem da geleia viva. Desse movimento resultaria algo de muito interessante:

Como tenho proposto em outros lugares, o monismo professado por ela, enunciado já em *Perto do coração selvagem* quando Joana entoa “Tudo é um”, não diz respeito somente à unidade entre seres vivos e entre o orgânico e o inorgânico, o animado e o inanimado, mas também àquela entre, para usar os termos de Freud, realidade e fantasia (ou ficção) (Nodari, 2021, p. 40).

O que é realizado, então, parece ser a dissolução da cisão entre a realidade e a fantasia (ou ficção), o que, de certa maneira, instaura uma crise que não atinge apenas o campo temático, mas, também, a forma do texto, que não mais transita entre um e outro pólos, mas aparecem dissolvidos um no outro – a forma temática ou o tema da forma. Um exemplo disso é o quiasmo, figura de linguagem que consiste na inversão da ordem de palavras, o que cria um efeito de simetria ou paralelismo, estudado por Nádia Battella Gotlib em “Uma aprendizagem dos sentidos”, procedimento que realiza uma inversão de posições, a partir da qual o sujeito deixa de ser o centro da experiência e passa a ser atravessado pela alteridade. Esse movimento de cruzamento e reversibilidade possibilita que: 1) o sujeito que olha também seja percebido e 2) o sujeito que olha seja afetado pelo que vê. Isto, porque, segundo Gotlib (1998), “‘cada um’ pressupõe sempre ‘um outro’” (Gotlib, 1998, p. 15).

Noemi Jaffe (2021) a escrever que Lispector é uma das escritoras que “mais e melhor perscrutam o lado de dentro das suas personagens” (Jaffe, 2021, p. 78), no entanto, é “a partir do lado de fora desse lado de dentro que essa crise tende a irromper” (Jaffe, 2021, p. 78). Há, de certa maneira, uma alteração também nos sentidos de “fora” e “dentro”, que se confundem na relação com a alteridade, cujos afetos conflitantes são sempre o motor da crise, uma vez que, a relação constitui o núcleo das narrativas da autora, e, portanto, de sua visão de mundo. Fantasia e realidade, dentro e fora, eu e outro, passam a ser entidades ou circunstâncias que se confundem, e que se relacionam, portanto, de maneira também híbrida – característica que parece ser sedutora em Lispector.

As palavras “inverso” e “aversão”³² nos dão pistas desta experiência em que o outro, quando experimentado como alteridade radical, é aquele que, por efeito de sugestão, nos é inversamente, e, justamente por isso, desperta-nos aversão. É a partir da percepção da unicidade das coisas que o lado de dentro pode se tornar gradual e abruptamente o lado de fora, e, portanto, a relação tornar-se possível. Gradual, porque, de certa maneira, para pensarmos em um exemplo, a metamorfose de G.H. (e de outras personagens) se realiza aos poucos, à medida em que ela se entrega à experiência; abrupta, no entanto, porque o choque é necessário para que seja possível experimentar o inverso de si e a aversão ao outro. A partir, pois, do apoio da fortuna crítica aqui citada é que construímos os (des)caminhos dessa pesquisa, ora aproximando-nos, ora afastando-nos, mas sempre em diálogo vivo com o que já foi escrito.

Para tanto, organizamos a nossa pesquisa em cinco capítulos, em que o primeiro trata de uma revisão da fortuna crítica acerca do recorte realizado por nós, que busca, além de resgatar os trabalhos que fundamentaram a nossa pesquisa, estabelecer alguns parâmetros que participam da perspectiva que adotamos para a realização das análises e como orientação de seleção e leitura dos textos. Com base nos estudos já realizados, buscamos apresentar como lidamos com algumas das temáticas que, embora fundamentais em Clarice Lispector, resistem a enquadramentos teóricos de qualquer natureza. Estudos como o de Benedito Nunes descrevem a maneira como a autora, ao longo de suas narrativas, constrói o que ele chama de “concepção de mundo”, cujas ideias aparecem, em Nunes, como “a paixão da linguagem”, “o mundo da náusea”, “o fascínio da coisa”, “o descortínio silencioso”. O trabalho de Nunes nos mostra que devemos sinalizar de

³² Do latim, o verbo *invertere* significa “voltar o lado de dentro para o lado de fora”, enquanto *aversio*, do verbo *avertere*, significa “virar para o outro lado”.

onde partimos, uma vez que Lispector constrói noções que nascem e (sobre)vivem no universo de suas obras, e que resistem a enquadramentos teóricos rígidos.

Os capítulos dois, três e quatro correspondem aos capítulos de análise do nosso *corpus*³³ que é constituído de seis narrativas, cuja escolha foi realizada a fim de que houvesse variedade nas alteridades presentes nos conflitos, combinados de maneira a agrupar também os pontos que fundamentam o percurso analítico e o estudo de nossa hipótese. O capítulo dois compreende as análises de “A menor mulher do mundo” e “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, contos nos quais a alteridade presente são constituídas por humanos cujas existências são aproximadas às dos bichos. São contos nos quais fica evidente o conflito natureza x cultura que constitui as civilizações presentes no conto, conflito que está na base da dinâmica relacional construída pelos seres humanos em relação às alteridades. Esses contos evidenciam a fragilidade das estruturas que sustentam o ser humano em suas dimensões individual e coletiva, mas também em sua dimensão histórica, uma vez que os conflitos dramáticos que aparecem nas narrativas decorrem de características historicamente adquiridas – porque vinculadas à sociedade e à cultura em seu processo de desenvolvimento.

O terceiro capítulo compreende a análise de “A geleia viva” e “Perdoando Deus”, narrativas em que as alteridades são coisas (a geleia, a linguagem, o próprio sonho...), animais (rato) e Deus (em sua acepção judaico-cristã presente nas civilizações ocidentais de matriz europeia). São contos nos quais fica também evidente o conflito natureza x cultura, uma vez que as personagens-protagonistas confrontam instâncias que constituem a visão de mundo que possuem, em sua íntima relação de submissão e controle às normas e valores ligados à sociedade e à cultura.

No quarto capítulo, temos a análise de “Um amor conquistado” e “O búfalo”, que abordam principalmente os animais como alteridade. Nesse sentido, esses contos estabelecem, por meio do contato com os animais, uma afinidade que ocorre com mais força no plano da natureza. Embora o conflito natureza x cultura permaneça, de maneira a evidenciar a sua insistência na ontologia humana, as personagens se rendem ou se permitem agir sob a égide da natureza que nelas habita, como uma forma de renúncia à dimensão “cultural” de si. Realizamos este percurso de maneira a dar a ver para o leitor o que fundamenta a nossa análise, para que

³³ “A menor mulher do mundo”, “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, “Perdoando Deus”, “A geleia viva”, “O búfalo” e “Um amor conquistado”.

possamos, no quinto capítulo, vislumbrar um conjunto. É o momento em que dissertamos acerca dos sentidos criados e dos caminhos que, por meio deles, é possível imaginar e/ou sonhar com Clarice Lispector.

2. OUTROS HUMANOS ANIMAIS

“... e tudo é susto, tudo é musgo e meio música, pois sei que pode sim me ver sem enxergar” A ilha – Samantha Jones

2.1. A MENOR MULHER DO MUNDO

O conto “A menor mulher do mundo” foi publicado em 1959, no primeiro período da Revista *Senhor*. Muitos contos da autora tiveram uma primeira publicação nesta revista, e foram reorganizados depois em suas coletâneas, como é o caso deste conto, que foi recolhido no volume *Laços de família*, de 1960. A narrativa aborda a chegada de Marcel Pretre, um explorador francês, no Congo, país em que descobre uma tribo de pigmeus, e, nela, uma pigmeia de quarenta e cinco centímetros, personagem a que se refere o título do conto. A descoberta é noticiada nos jornais, acompanhada de uma fotografia em tamanho real da pigmeia, a partir da qual o conto se desdobra, mostrando as reações de leitores urbanos, sobretudo famílias de classe média, que observam a imagem e comentam sobre o que veem. Enquanto isso, a pigmeia aparece grávida, rindo e sentindo “sem medo”, de maneira distante da moral civilizatória. Seu riso e sua vitalidade contrastam com a impassibilidade e o distanciamento dos observadores “civilizados”.

A respeito das dinâmicas relacionais presentes neste conto, temos, em um dos planos narrativos, a relação estabelecida entre Marcel Pretre e a pigmeia, e, no outro plano narrativo, a relação entre as famílias que entram em contato com a notícia sobre a pigmeia veiculada no jornal de domingo a partir de informações recolhidas pelo explorador. Tais relações se estabelecem de maneiras distintas, uma vez que a relação entre Marcel Pretre e a pigmeia acontece de maneira presencial (ou direta), por assim dizer, ou seja, as duas alteridades participam da relação de maneira a verem e serem vistos de volta, embora o narrador focalize os pensamentos do explorador; de maneira oposta, as famílias têm acesso à pigmeia de maneira virtual (ou indireta) a partir de sua imagem impressa no jornal, e relacionam-se com essa alteridade de maneira unilateral, uma vez que não interagem, de fato, com ela.

Como veremos, as relações podem ser estabelecidas de maneiras distintas em Lispector, no entanto, neste e em outros contos da autora, como é o caso de “O búfalo”, o olhar como forma de contato com o outro assume um papel crucial na constituição de uma relação. O explorador e

a pigmeia, por se conectarem em presença, ou seja, participando concretamente do encontro com a alteridade, veem e são vistos (defrontam-se um com o outro), algo que não ocorre com as famílias que, na segurança de seus lares, observam a fotografia “de corpo inteiro” da pigmeia sem que ela as observe. Benedito Nunes se detém neste contato “presencial”, destacando, nele, o que chama de um “confronto pelo olhar”, a partir do qual “as personagens mutuamente se refletem, um vendo o outro e se vendo no outro, um espelhando no outro o antagonismo que os une e que os separa” (Nunes, 1995, p. 87). No entanto, no contato “virtual”, há, também, espelhamento, acontecimento que evidencia a potencialidade de uma alteridade de fazer-se presente em sua ausência, como podemos ver com uma das personagens secundárias urbanas do conto (a mãe da quinta casa). Logo, pode-se dizer que essas personagens urbanas são, de alguma maneira, olhadas pela pigmeia, uma vez que ela se torna uma espécie de alteridade “virtual”, que as observa. Um paralelo pode ser estabelecido a partir da “imagem” de Deus, construída religiosa e moralmente nas tradições cristãs, por meio da qual, a alteridade de Deus observa (sem ser visto, em presença) o comportamento e as atitudes dos seres humanos, algo que aparece no conto “Perdoando Deus”, que analisaremos mais à frente. Ainda que virtualmente, então, a pigmeia atua como um olhar que, na relação-percepção estabelecida por cada uma das personagens urbanas, tem capacidade de revelar algo que nelas está oculto, mascarado.

A narrativa, por conter dois núcleos narrativos, aquele da selva – que tem como centro a relação concreta entre o explorador e a pigmeia –, e aquele da cidade – que tem como centro a relação virtual das famílias com a notícia do jornal e consigo próprios –, utiliza-se de dois tipos de foco narrativo. Na maior parte do texto, há a presença de um foco “autor” onisciente intruso³⁴, que invade a subjetividade das personagens para dizer por elas o que pensam e sentem, emite opiniões e explicita posicionamentos por vezes carregados de ironia; em outros, porém, a partir do corte que nos leva da selva para a cidade, o foco atua também como uma espécie de câmera³⁵, não pelo efeito de eliminação da figura do narrador, mas sobretudo pela maneira como “caminha” pelos espaços da narrativa, optando por mostrar isso e não aquilo, realizando cortes abruptos de cena, e alternando a narração como quem alterna planos em uma montagem

³⁴ “Como canais de informação predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada” (Friedman, 1955 *apud* Leite, 1985, p. 26-27).

³⁵ Essa categoria serve àquelas narrativas que tentam transmitir *flashes* da realidade como se apanhados por uma câmera arbitrária e mecanicamente (Friedman, 1955 *apud* Leite, 1985, p. 62).

cinematográfica, ora distanciando-se do que mostra, a partir de um plano mais aberto, ora aproximando, a partir de um plano mais fechado.

A primeira parte do conto, correspondente aos três primeiros parágrafos, concentra-se em apresentar os espaços e os personagens. Logo, a partir da descoberta do território africano recôndito por Marcel Pretre emerge o espaço da selva, no qual o explorador se depara com os *likoualas* (uma tribo de pigmeus que vivem no Congo Central). O espaço, construído pelo narrador que narra “com”³⁶ o explorador francês, é definido como algo de uma imensa mornidão (“entre mosquitos e árvores mornas”, “nos tépidos humores silvestre”, “zumbido de calor”, “folhas ricas do verde mais preguiçoso” –, que pode ser compreendida, dado o posicionamento do narrador alinhado ao de Marcel Pretre, como a descrição da experiência deste, que experimenta a selva em comparação ao seu território de origem. A narrativa se constitui a partir de um narrador de terceira pessoa, que ora se aproxima, ora se afasta dos personagens, uma vez que, ao se aproximar de um ou de outro, narra “com” ele, ou seja, a partir de sua perspectiva, porém, noutros momentos, afasta-se e passa a narrar “por detrás”³⁷, para, à distância, tecer comentários irônicos e críticos sobre elas.

Tanto Marcel Pretre quanto a pigmeia são também definidos pelo narrador, no entanto, este narrador se coaduna com aquilo que experimenta o primeiro, portanto, o primeiro é definido como “caçador e homem do mundo” (Lispector, 1988, p. 68), enquanto esta é definida como “uma mulher de 45cm, madura, negra, calada” (Lispector, 1988, p. 68). Note-se que a apresentação do explorador é feita a partir de um adjetivo que se relaciona ao seu ofício (“caçador”) e de uma expressão que atua como maneira de enaltecê-lo em seu exercício de explorador e de qualificá-lo em sua distinção positiva. Por outro lado, a pigmeia é qualificada por meio de elementos de caráter biológico e social, que atuam de maneira a enquadrá-la em um

³⁶ Segundo Jean Pouillon, em *O tempo do romance* (1974), dentre as formas de compreensão do romance, há a visão “com”, recurso definido pela escolha de um personagem que “constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente da que se atribui aos demais” (Pouillon, 1974, p. 54). No entanto, essa construção não se faz a partir da ideia de “protagonismo” em relação ao papel que exerce tal personagem dentro da narrativa, apenas, pois, na verdade, o personagem é central “não porque seja *vista* no centro, mas sim porque é sempre *a partir* dele que vemos os outros” (Pouillon, 1974, p. 54).

³⁷ A visão “por detrás”, segundo Jean Pouillon (1974), diferencia-se da visão “com” a partir de uma metáfora espacial: a do distanciamento. Logo, “este modo de compreensão representa um modo de conhecimento que o sujeito conhecedor se distancia do objeto conhecido” (Pouillon, 1974, p. 62). Distancia-se, no entanto, para que possa, por assim dizer, adquirir uma visão “própria” do objeto. Oblitera-se, assim, a relação romancista x narrador: “O romancista está “por detrás”. Com isto pretendemos dizer duas coisas: por um lado, que ele não se encontra em seu personagem, mas sim distanciado dele; por outro lado, que a finalidade desse distanciamento é a compreensão imediata dos móveis mais íntimos que o fazem agir; o romancista, impondo-lhe a visão que dele deverá ter; o romancista é que escolhe a sua posição para ver o personagem” (Pouillon, 1974, p. 63).

lugar subalterno em relação ao explorador (“mulher”); outro adjetivo que pode ser compreendido como uma mulher mais velha, mas que é utilizado também para se referir a frutos que estão em hora de serem comidos (“madura”); outro adjetivo que a qualifica e enquadra também em um lugar de subalternidade, mas agora a partir de uma categoria étnico-racial (“negra”); e, por fim, um termo que, se compreendido como um adjetivo, alude a um estado momentâneo de quietude ou ausência de fala, mas também sugere a concretização de seu lugar subalterno, muito caracterizado pelo silenciamento, se for compreendido como um verbo conjugado no particípio (“calada”). Ao comparar ambas as descrições, temos que a sugestão de subalternidade se dá pela “ausência” de qualificação semelhante para o homem, o explorador francês.

Essa última possibilidade de compreensão dialoga, inclusive, com a maneira como a pigmeia é apresentada e definida sempre pelo olhar de um outro radical, fato que marca uma das características de como a relação eu x outro é constituída no conto. Por efeito da visão “com” alinhada ao explorador, “não é a ele que vemos e sim aos outros *com* ele” (Pouillon, 1974, p. 55). Este procedimento se torna fundamental para a compreensão da relação eu x outro e como ela é estabelecida, não apenas neste conto, mas também em “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, que será abordado ainda nesta seção, pois é necessário perceber que “o outro, visto desta maneira, conserva uma espécie de ‘existência em imagem’, isto é, de existência num sujeito que ele não é” (Pouillon, 1974, p. 56). Por isso, o que se cria da pigmeia é uma imagem, que será construída a partir da visão do explorador francês, em um primeiro momento, e, depois, com mudança do espaço e a mediação da fotografia publicada no jornal, e, conseqüentemente, do foco narrativo, das famílias que comentam sobre ela.

Ainda nestes primeiros três parágrafos, momento em que a situação dramática é colocada, temos que a descoberta que o explorador realiza é, como aponta o narrador, “como uma caixa dentro de uma caixa – entre os menores pigmeus do mundo estava o menor dos menores pigmeus do mundo” (Lispector, 1988, p. 68). Com essa comparação, é possível vislumbrar como a introdução da situação dramática é construída a partir de uma imagem que se supõe infinita, a partir da estrutura de narrativas encaixadas, do procedimento da *mise en abîme*³⁸, em outras palavras, da narrativa que parece se retroalimentar de si mesma.

³⁸ Segundo o E-dicionário de Termos Literários: “Na heráldica, o conceito designa o fenômeno de reprodução de um escudo por uma peça situada no seu centro. André Gide usou-o para referir essa visão em profundidade e com reduplicação reduzida sugerido pelas caixas chinesas ou pelas matrioskas (bonecas russas), promovendo o deslizamento do conceito para o campo dos estudos literários e das artes plásticas em geral”. MISE EN ABÎME. In:

Há, na cultura russa, um brinquedo típico chamado *matrioshka*, que, segundo o dicionário Infopédia da língua portuguesa³⁹, deriva da palavra *matriona*, cujo significado é “mãe de família”, logo, há uma relação das bonecas russas com a ideia de maternidade. O brinquedo é constituído por uma série de bonecas encaixadas uma dentro da outra, da maior para a menor. No entanto, o que chama a atenção nas bonecas, é que apenas a última (a menor de todas) não é oca, ou seja, pode-se interpretar que é na menor boneca que reside a substância de que falará Leibniz. A pigmeia e o seu “filho mínimo” (Lispector, 1988, p. 73), que ela carrega dentro de si, transforma-se, via paralelismo metafórico, em algo tão intangível como “o segredo do segredo” (Lispector, 1988, p. 73), a mônada⁴⁰. A existência da pigmeia, como a menor entre os menores pigmeus, obedece, “talvez, à necessidade que às vezes a Natureza tem de exceder a si própria” (Lispector, 1988, p. 68), cuja incerteza, marcada pelo advérbio “talvez”, indica o momento em que o narrador se afasta do personagem central, aquele “com” quem ele narra (o explorador), para insinuar um comentário irônico sobre a situação. Pode-se dizer, no entanto, que essa passagem afirma um dos núcleos (ou plano narrativo) do conto: a Natureza – como um dos pólos da experiência humana destacada no conto e representada pela pigmeia.

Este abismo que se forma a partir do comentário distanciado do narrador constroi uma espécie de espaço vazio, que seria preenchido por uma possível explicação acerca do que fora dito, mas que, por deixar a narrativa em suspenso, abre espaço para que o parágrafo seguinte possa ser encaixado. O procedimento de encaixe da narrativa é construído, então, por meio das aberturas que os comentários do narrador produzem, como se, a cada abertura, a tensão do conto fosse sendo aumentada. A maneira como o parágrafo seguinte é iniciado dialoga com a imagem já criada pelo narrador – a da “caixa dentro da caixa” e do “menor dos menores pigmeus do mundo” –, pois recupera, a partir da descrição do espaço da floresta, a ideia de algo recôndito, secreto, misterioso. Observe-se: “Entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre as folhas ricas do verde mais preguiçoso...” (Lispector, 1988, p. 68).

E-Dicionário de Termos Literários, 2010. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme>>. Acesso em: 11 mar 2025.

³⁹ “Matrioska” – no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto Editora. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/matrioska> [visualizado em 2025-07-03 15:11:58].

⁴⁰ Leibniz inicia a *Monadologia* (1714) com a definição de mônada, que seria a única substância verdadeira que assegura a unidade e a individualidade de cada ser: “Terminologicamente o conceito mônada deriva da palavra grega monas (μονάς), que significa unidade ou aquilo que é um (Leibniz, 2016, p. 113). A partir, então, da terminologia, o filósofo estabelece uma definição: “a mônada de que vamos falar aqui não é outra coisa senão uma substância simples, que entra nos compostos; simples, quer dizer, sem partes” (Leibniz, 2016, p. 39).

A forma como é construído parece dar ao espaço um caráter mágico como aquele dos contos de fada nos quais a floresta é o berço da história, lugar da possibilidade e dos seres encantados, em outras palavras, um lugar constituído de um poder que não se compreende de todo, que finda misterioso ao ser estrangeiro a ele, algo que pode ser percebido também em *O coração das trevas* (1989) de Joseph Conrad, em que a selva é descrita por meio deste mistério inapreensível: “E não há iniciação para tais mistérios, tampouco. Ele tem de viver no meio do incompreensível, que é também detestável. E a coisa ainda tem o seu fascínio, que atua sobre ele. O fascínio da abominação” (Conrad, 2017, p. 17). No contexto da relação eu x outro, torna-se patente observar a maneira como a caracterização do espaço reflete, de certa maneira, a relação de Marcel Pretre com o desconhecido que habita o espaço da selva, mas também o corpo e a existência da pigmeia. A relação entre a incompreensão e o fascínio permeia toda a narrativa, que, sendo construída a partir da intensificação deste conflito, permite que seja visualizado o conflito relacional que constitui as personagens quando em contato umas com as outras.

O leitor, por sua vez, é também convidado a experimentar este mistério, por meio do efeito gerado pelo uso da visão “com” anteriormente citada, que, segundo Pouillon, “é o que se chama estar na pele de um personagem” (Pouillon, 1974, p. 59). Logo, o leitor é também convidado a experimentar a desordem sentida pelo explorador francês frente à sua descoberta, ou seja, há um alinhamento, mesmo que momentâneo, do leitor com o explorador, já que é a partir dele que se experimenta a narrativa: “É o que chamamos de sugestão. Um sentimento que representa uma espécie de relação entre quem o experimenta e aquele por quem é experimentada” (Pouillon, 1974, p. 59). Tal articulação tem a função de fazer o leitor experimentar, também, o estranhamento, que passa a não ser apenas do explorador, mas compartilhado.

É, pois, neste lugar outro (exótico, novo, infamiliar, estranho) que o explorador francês se defronta com a pigmeia, e, neste momento, o narrador coloca entre aspas, aquilo que Marcel Pretre informaria à imprensa: “Escura como um macaco [...] e que vivia no topo de uma árvore com seu pequeno concubino” (Lispector, 1988, p. 68 - colchetes nossos). Um outro traço distintivo entre essas duas alteridades que se confrontam está marcado pelo vocábulo “concubino”, que, segundo o dicionário *Michaelis* remete a uma “uma relação interpessoal e sexual entre pessoas que não querem ou não podem se casar”, uma vez que, da experiência dos pigmeus, pelo menos destes retratados no conto, o casamento não parece fazer parte. Este é um

fato que marca a distância cultural entre a pigmeia africana e o explorador francês, o qual faz parte de uma cultura em que o casamento é uma instituição social e cultural. E, por isso, na quarta casa, “uma moça noiva teve um êxtase de piedade” (Lispector, 1988, p. 71) ao ver a fotografia de Pequena Flor, a pigmeia, julgando-a “tristinha”. Observe-se que a moça noiva aparece, e, não aleatoriamente, se estabelece uma oposição entre sua condição e a condição de pigmeia e seu concubino. O que fica evidente é a maneira como a pigmeia, enquanto alteridade com a qual essas personagens secundárias se defrontam, atua como um disparador dos afetos ambivalentes ou negativos dessas personagens.

O narrador, ao referir-se à pigmeia, como quando ele informa sobre a gravidez dela, utiliza-se de comparações com o não-humano, ora com os bichos, ora com frutos e plantas, note-se: “Nos tépidos humores silvestres, que arredondam cedo as frutas e lhes dão uma quase intolerável doçura ao paladar, ela estava grávida” (Lispector, 1988, p. 68). Uma vez que boa parte do conto é narrada por meio da visão que os personagens secundários têm da pigmeia, a maneira como ela é narrada, constitui a visão, portanto, daqueles que a veem: afastada e desconectada da raça humana. No entanto, essa percepção, ora resulta em uma espécie de abominação – para retomar o trecho citado de Conrad –, quando há a comparação da pigmeia com os bichos; ora resulta em um fascínio, quando a comparação é realizada com frutos e plantas. Isso também reflete o conflito existente na dinâmica relacional eu x outro no conto, uma vez que as personagens expressam certo fascínio, apresentado como uma identificação pelo que há de comum à natureza humana de todos as personagens, mas também expressam abominação – ou, ainda, rejeição –, apresentada como uma desidentificação, que ocorre no plano sociocultural.

E, por isso, Marcel Pretre, desconcertado com essa alteridade com a qual se defronta, esta outra tão estranha aos seus olhos, sente uma “necessidade imediata de ordem, de dar nome ao que existe, apelidou-a de Pequena Flor. E, para conseguir classificá-la entre as realidades reconhecíveis, logo passou a colher dados a seu respeito” (Lispector, 1988, p. 69). Neste momento, ocorre novamente uma aproximação da pigmeia com o não-humano, agora, realizada pelo explorador, que, por necessidade de ordem, nomeia a pigmeia. Tais aproximações flagram a representação da pigmeia que, realizada pelo narrador (às vezes operando a “visão com” em relação a Marcel Pretre – inclusive pela impossibilidade de uma língua comum partilhada com a pigmeia), evidencia a ausência de voz da pigmeia, que não fala por si, ou seja, não se auto identifica. Em termos de função, o ponto de vista adotado pelo narrador finda por revelar os

valores de Marcel Pretre, que, filigranados nas comparações que realiza (anteriormente com o reino animal, depois com o reino vegetal), não concebe propriamente uma humanidade na pigmeia, o que realça a sua rejeição, cujo fundamento está associado à cultura de que faz parte, que ordena a realidade por meio da língua sistematizada.

Na personagem de Marcel Pretre, alegoriza-se, então, o *logos*, o conhecimento racional mediado pela linguagem característica da civilização a que ele pertence, que se estrutura a partir da nomenclatura dada aos seres, na tentativa de identificá-los e compreendê-los, mas também com o objetivo de ordenar e hierarquizar os seres do e no mundo. A partir dos nomes, que criam a ilusão de “guardar” o ser do que é nomeado, estabelece-se, na ordem sociocultural, a sua importância e o lugar que ele ocupa. Nesse sentido, a presença do não-humano em Lispector realiza um movimento que contraria a lógica hierárquica e racional fundada no *logos* ocidental. A respeito disso, Evando Nascimento (2012) escreve que essa força:

Antes de tudo, desfigura nossos pré-conceitos para com os animais e para com a diferença em geral. Tendemos a rebaixar tudo o que não acreditamos servir como espelho: os animais, as mulheres, os índios, os negros, e todos os grupos étnicos classificados como ‘minorias’, minorizados, portanto, ainda quando constituem efetivamente maioria em determinadas sociedades, ou seja, desqualifica-se tudo o que a cultura falocêntrica quer excluir de seu sistema de valores ou, no máximo, incluir como força operante, operária e submissa, em suma, servilizada. Falocêntrica é o qualificativo para o centramento no *phállus* e no *lógos*, ou no que chamo de *eu-falo* como reduplicador do *eu-penso* cartesiano” (Nascimento, 2012, p. 35-36).

Seja a presença do animal, do vegetal, da coisa, ou a presença de grupos classificados como minorias, que aparecem com frequência a partir de figurações do não-humano, como é o caso da pigmeia e do mendigo em “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, desafia-se, na literatura de Lispector, a lógica comum da civilização europeia ocidental. Ao aproximar e nomear a pigmeia a partir de relações com o não-humano, o explorador europeu é flagrado⁴¹ em sua dificuldade e recusa em reconhecer, legitimar e conviver com a diferença, desqualificando, assim, tudo aquilo que não está alinhado ao sistema de valores da civilização a que pertence. O recurso da nomeação não se dá sem um mal-estar, como pode ser percebido pela observação que realiza o narrador ao dizer que “na certa, apenas por não ser louco, é que sua [do explorador francês] alma não desvairou nem perdeu os limites” (Lispector, 1988, p. 69 - colchetes nossos).

⁴¹ O flagrante parece ser um ponto importante na literatura de Lispector, que, ao encenar o conflito dramático (uma vez que se trata quase de uma *mise en scène* na medida em que dá a ver os imbróglios das relações), flagra o que tem sido chamado, como vimos anteriormente, de “instante-já” como momento que privilegiado, uma vez que é grávido de revelações.

Pode-se dizer que o explorador utiliza de uma estratégia (a de atribuir nomes ou tomar notas) para escapar do sentimento de incompreensão frente àquela com quem interage, o que marca a influência e a potência do encontro como processo que desorganiza o seu sistema pré-estabelecido de ideias e valores. É curioso, além disso, que o carinho com o qual ele se comporta com a pigmeia, revela, também, o afeto paradoxal que já se anuncia, uma vez que, ao mesmo tempo que Marcel Pretre estranha a alteridade da pigmeia, parece sentir-se atraído por ela.

O explorador francês realiza uma espécie de pesquisa etnográfica, a fim de recolher dados sobre a pigmeia, atitude referendada como uma forma de manter o controle de si, sob a égide de seu ofício, o que marca a necessidade que ele sente de em manter-se fiel às suas estruturas fundantes, aliadas às normas socioculturais que regem a sua experiência de europeu civilizado. Tal apelo à ordem é possível de perceber quando, diante da manifestação de amor da pigmeia, o explorador “tenta” sorrir de volta, mas perturba-se como “só homem de tamanho grande se perturba” (Lispector, 1988, p. 74). Note-se, neste trecho, o distanciamento do narrador, que realiza um comentário irônico sobre o explorador. Perturbado, o explorador retoma a sua ordem, e volta a tomar anotações com a “severidade da disciplina do trabalho” (Lispector, 1988, p. 20). Veja-se como, a todo momento, Marcel Pretre se obriga a voltar-se à ordem, à disciplina do trabalho como recurso de controle de seus afetos e de sua interação com a pigmeia. Georges Bataille, em sua obra *O erotismo* (1997), escreve que “[o trabalho] exige uma conduta razoável, onde os movimentos tumultuosos que se libertam na festa e, geralmente, no jogo, não são de aplicação. Se não conseguíssemos conter esses movimentos, não seríamos suscetíveis ao trabalho, mas o trabalho introduz precisamente a razão para o fazer” (Bataille, 1987, p. 47 - colchetes nossos). O trabalho, assim como a religião e outras instituições sociais, são elementos construídos e modernamente aperfeiçoados pela cultura para atuar como dispositivos de controle na sociedade, funcionando como uma barreira para a fuga dos valores e práticas estabelecidos como norma e ideal.

Esse controle, no conto, se exhibe por meio do ofício de pesquisador, que, no contato com o outro, limita-se a apreender apenas a sua dimensão de objeto de estudo: “poucos exemplares humanos restam dessa espécie” (Lispector, 1988, p. 69). Pode-se observar, a partir dos dados que são recolhidos pelo explorador, que os elementos que ele capta fazem parte da construção de civilizações, como a consolidação das civilizações por meio de disputas territoriais, ou dados

sobre as relações interpessoais dos pigmeus, por exemplo, a maternidade, que, é referendada irônica e despretensiosamente na selva, mas que é retomada na quinta casa a que temos acesso quando a ação dramática se desloca para as casas de família da cidade.

A mãe da quinta casa, que escuta o filho enquanto enrola os cabelos em frente ao espelho do banheiro, lembra-se de um acontecimento em que meninas de um orfanato, sem bonecas para brincar, esconderam a morte de uma das garotas para brincar com o cadáver. Ao atestar a “maternidade já pulsando terrível no coração” (Lispector, 1988, p. 71) das meninas, o narrador, que se aproxima, agora, da visão dessa mãe, explora a questão da maternidade como um elemento que pulsa na natureza das meninas, mas que pulsa de maneira “terrível”, ou seja, carregado da ambivalência do amor a ela vinculado, em outras palavras; o amor humano é uma força cuja ambivalência se mostra sempre complexa, paradoxal e perigosa. O conto, dentre outras coisas, investiga as diversas manifestações do amor humano, caracterizado pela sua ambiguidade e periculosidade.

A atenção do explorador recai sobre dados que constituem a sua civilização, o que reforça a maneira como ele observa e concebe o que vê por meio de seus próprios parâmetros, isto é, tomando a sua realidade como centro de sua observação, o que institui a civilização e a cultura como um pólo dominante na narrativa, em relação à selva e à natureza, que ocupa o outro pólo. Este conflito fica ainda mais evidente por meio dos comentários do narrador, que, por vezes irônicos e críticos⁴², apresentam os conflitos que constituem a narrativa e a experiência das personagens. No entanto, o distanciamento do narrador, embora atue como forma de expor o conflito natureza x civilização, não o faz de maneira a opor a selva à cidade, mas evidenciando o que há de natureza e de civilização em ambos os núcleos narrativos.

A despeito da linguagem, outro elemento importante na construção e organização de civilizações, somos informados de que os *likoualas* não possuem uma “linguagem complexa” (Lispector, 1988, p. 69), mas comunicam-se funcionalmente a partir de uma “linguagem breve e simples” (Lispector, 1988, p. 69), com poucas palavras, valendo-se de gestos e sons animais para nomear as coisas. O uso de adjetivos costuma flagrar a presença de uma opinião, que, conforme exposto, alinha-se com a perspectiva de Marcel Pretre, na função de observador e tomador de

⁴² Observe-se, por exemplo, este trecho em que o narrador discorre sobre o nascimento das crianças entre os pigmeus: “A liberdade lhe é dada quase que imediatamente. É verdade que muitas vezes a criança não usufruirá por muito tempo dessa liberdade entre feras. Mas é verdade que, pelo menos, não se lamentará que, para tão curta vida, longo tenha sido o trabalho” (Lispector, 1988, p. 69).

notas. A linguagem aparece, neste sentido, nas funções que exerce em cada um dos núcleos narrativos, em outras palavras: na selva a linguagem exerce uma função comunicativa, enquanto que na cidade, além de comunicar, a linguagem também atua como maneira de dominar a realidade, as coisas e os seres que dela fazem parte – ideia muito presente no conceito de “progresso”, a partir do qual se desenvolvem as grandes cidades, que mais bem sucedidas se tornam quanto mais dominam a natureza a partir de seus dispositivos sociais, tecnológicos, linguísticos, etc. Isso não significa dizer, no entanto, que a linguagem dos pigmeus, nesse sentido, seja pré-adâmica, no entanto, há um *atravessamento* que dá, aos pigmeus, uma distinção linguística. A linguagem utilizada, por articular-se de maneiras outras que não a falada, mobiliza outras dimensões do ser, como os sentidos, que, em *Lispector*, estão muito mais próximos do que poderíamos chamar de Verdade – enquanto contato com a intimidade da existência em sua natureza.

Apesar de não haver uma comparação explícita entre os dois núcleos narrativos presentes no conto, o explorador francês, devido à sua origem e alcunha, torna-se um representante de sua civilização dentro da selva, logo, toda afirmação que realiza sobre aquilo que observa traz consigo o seu oposto. É como os negativos fotográficos, que consistem em uma imagem invertida em relação à imagem original, em que a imagem original seria, neste conto, a imagem que Marcel Pretre traz consigo, efeito que se deve ao alinhamento do narrador com a sua visão. O jogo de espelhamento de contrários se realiza nas notas que toma o explorador, uma vez que, ao elaborar um retrato da pigmeia, elabora, em paralelo e inadvertidamente, o seu próprio retrato, a partir da exposição de suas crenças e de seus valores. Marcel Pretre está habituado, como um “homem do mundo” (*Lispector*, 1988, p. 68) que é, a utilizar-se da linguagem como forma de dominar o mundo, de compreendê-lo e apreendê-lo. A nomeação das coisas atua como uma maneira de sobreviver, também, uma vez que o desconhecido é sempre, potencialmente, um elemento ameaçador da sobrevivência humana e do eu. Por isso, o explorador se utiliza da linguagem não apenas para se comunicar, mas para tornar as coisas reconhecíveis para si, ou seja, apreensíveis aos seus sentidos e à sua consciência humana de modo que a sua estabilidade e a estabilidade de seu mundo não sejam ameaçadas.

A questão, no entanto, é que a linguagem, a partir do momento em que é sistematizada, supõe uma adequação a um sistema de valores, ideias e concepções de mundo, sociedade e cultura aos quais seu sistema de significação se vincula dinamicamente. Clarice Lispector

compreende isso, e explora os efeitos e as contradições decorrentes deste fato, evidenciando-os, a partir dos procedimentos articulados pelos narradores, nos distanciamentos do personagem central, momento em que se realizam as críticas, as ironias que desvelam a ambivalência presente em ambos os núcleos narrativos do conto (o da selva e o da cidade). Essa ambivalência, que pode ser vista como um jogo de forças presente no conflito natureza x cultura, articula-se de maneira dupla, uma vez que constitui a dinâmica relacional dentro da própria selva, mas também a dinâmica entre a selva e a cidade. Logo, o conto explicita as relações eu x outro dentro da selva (dos pigmeus com os bantos)⁴³, na cidade (entre os membros da família), e o conflito selva x cidade, que emerge da relação entre o explorador e a pigmeia, e também entre a imagem fotográfica da pigmeia veiculada no jornal e as famílias que entram em contato com a notícia.

Outro fator importante na constituição das civilizações é a religião. Em relação a isso, o narrador diz que “como avanço espiritual” (Lispector, 1988, p. 69) os *likoualas* têm um tambor, ou seja, insinua-se uma ironia na palavra “avanço”, que realiza uma comparação inferiorizada no cotejo com a prática religiosa europeia. A religião, como manifestação cultural importante, como vimos com Freud (1930), atua também como uma forma de regulação do eu, que se quer manter fixo e apreensível, quando, na verdade, é informe.

Logo, quando o explorador registra que, como prática, os pigmeus se utilizam de um tambor, sugere, por consequência, uma menor quantidade de aparatos reguladores do eu no que se refere à religião como um sistema. Os pigmeus não possuem, aparentemente, uma religião, mas práticas espirituais, o que pode significar dizer que não há, entre eles, uma sistematização do eu por meio da religião. O elemento espiritual ou religioso, então, dentro da cultura dos pigmeus, ocupa um outro espaço, o que resulta, por consequência, em uma dinâmica relacional diferente entre os pigmeus e a prática que possuem. O que fica sugerido é que, devido ao “primitivismo” de suas práticas, eles não se relacionam com essa dimensão a partir de uma lógica hierárquica, reguladora do eu e da realidade circundante.

Toda a pesquisa realizada por Marcel Pretre, então, expõe as diferenças existentes entre os dois núcleos narrativos que, no conto, correspondem à selva e à cidade, como maneiras

⁴³ Segundo informações retiradas do *site* do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, “há mais de mil anos, a floresta equatorial – cortada pelos rios Congo e Lualaba – era ocupada por povos nômades e coletores, ancestrais dos atuais povos Bantu. Eles começaram a migrar do centro do continente para oeste, até chegarem ao litoral atlântico. Pelo caminho foram se misturando com os povos locais, ensinando a agricultura e a metalurgia e estabelecendo novos povoados. Aqueles que permaneceram nômades na floresta ficaram pejorativamente conhecidos como pigmeus. Esse conjunto de povos ocupa hoje toda a floresta e seu entorno (Camarões, Guiné Equatorial, Gabão, República do Congo, República Democrática do Congo e Angola).

distintas de sobreviver na condição de seres humanos. Há diferenças que são originadas do chamado progresso das civilizações, que, a partir da visão de Marcel Pretre, não se equiparam em termos de desenvolvimento. Antes, no entanto, que possamos opor os núcleos narrativos, classificando-os como bons ou ruins, melhores ou piores, o conto se constroi de maneira a evidenciar os problemas de ambas as configurações, mas deixa entrever uma possível forma diferente de se relacionar na selva.

Ainda que sob o controle de uma pesquisa e de notas tomadas, algo no explorador se identifica com a pigmeia, fato que encena o afeto paradoxal que nele se instala, observe-se: “Esmeralda nenhuma é tão rara. Nem os ensinamentos dos sábios da Índia são tão raros. Nem o homem mais rico do mundo já pôs olhos sobre tanta estranha graça” (Lispector, 1988, p. 70). A pigmeia possui algo de surpreendente em sua existência, que convoca no explorador francês um certo encantamento recalcado, que é revelado pelo procedimento, também comum em Clarice Lispector, realizado a partir da adjetivação paradoxal existente, por exemplo, na expressão “tanta estranha graça”. É possível dizer que o trabalho com a linguagem realizado por Lispector registra a paradoxalidade do desejo do explorador, que deseja, mas estranha o próprio desejo; ou, ainda, que deseja o que lhe é estranho. O estranho (ou infamiliar), conceito elaborado por Freud, funciona como uma espécie de teoria dos conjuntos aplicado à palavra: “[...] familiar [*Heimlich*] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [*Unheimlich*]. Infamiliar é de certa forma um tipo de familiar” (Freud, 2018, p. 47-9, grifos do autor), ou seja, a adição do prefixo “in” à base “familiar”, faz com que o “familiar” esteja para sempre contido no que é “infamiliar”.

O encantamento de Marcel Pretre pela pigmeia, que constitui parte da relação que é estabelecida entre eles, envolve um risco para ambos. O explorador parece, de alguma forma, perceber isso, uma vez que tenta, a todo custo, retomar a razão e as notas, que atuam, no conto, como maneira de retomar o controle e evitar a exposição ao risco da entrega. Alexandre Nodari comenta, a respeito disso, que, na relação com o infamiliar: “Ser transformado por aquilo (e naquilo) que nos vê constitui um risco disseminado pela obra clariciana (risco que é, ao mesmo tempo, um desejo, mesmo que a contragosto” (Nodari, 2021, p. 45). Logo, pode-se dizer que, na tentativa de retomada da razão por Marcel Pretre, pulsa um desejo de expor-se ao risco, mas também um receio de fazê-lo, movimento pendular que pode ser percebido a partir do tratamento que ele direciona à pigmeia em contraposição à necessidade de criar subterfúgios para escapar do

que sente. Benedito Nunes, em *O drama da linguagem* (1995), chama esse evento de “fascínio da coisa”, que consiste no “sinal do fascínio da consciência por aquilo que lhe é estranho e oposto” (Nunes, 1995, p. 118). Sentir-se fascinado pelo que lhe é estranho e oposto consiste em uma ameaça ao eu constituído, elaborado e sustentado pelas normas e valores pré-estabelecidos pela sociedade em que este eu vive.

Esse estranhamento marca, mais uma vez, o conflito natureza x cultura presente no conto, que, se estabelece, aqui, como presente tanto no núcleo narrativo da selva, representado pela pigmeia, quanto no núcleo narrativo da cidade, representado pelas famílias urbanas. Esse conflito é construído à medida em que “os gestos, as atitudes e os sentimentos humanos contrastam, pelo seu aspecto grotesco, deslocado e estranho com as qualidades sensíveis e densas dos objetos, com a segura permanência de animais e vegetais, com o estatuto sereno das coisas propriamente ditas” (Nunes, 1995, p. 116). Não à toa, a pigmeia será nomeada pelo explorador, com “uma delicadeza de sentimentos de que sua esposa jamais o julgaria capaz” (Lispector, 1988, p. 70), de “Pequena Flor”. A associação, realizada por meio da linguagem, é revelada pelo nome cuja função é dar conta da existência da pigmeia, e, ainda que não o consiga, pois esbarra na impossibilidade de o nome ser aquilo que nomeia, revela, como consequência fatal da tentativa, o lugar que a pigmeia ocupa no imaginário do explorador francês e quem ela é para ele: um ser exótico que produz um afeto paradoxal calcado no estranhamento.

Além disso, quando o narrador heterodiegético contrasta o comportamento do explorador para com a sua mulher e para com a pigmeia, revela a contradição dos sentimentos de Marcel Pretre, um rompimento com aquilo que seria possível para si, uma vez que a situação inusitada desperta nele uma delicadeza inesperada, e, por fim, revela a ambivalência dos laços familiares na civilização à qual ele pertence, que deveriam ser espaços férteis para que tal delicadeza florescesse. Essa contradição é abordada por Alexandre Nodari, quando ele diz que “[...] por um lado, os laços familiares, socialmente familiarizados, aparecem não só para unir, como também para prender, enlaçar, servindo como instrumentos de domesticação que alocam cada um em seu lugar” (Nodari, 2021, p. 36); ou seja, devido à rigidez dos laços familiares e à sua retidão nos códigos e deveres que sustentam a norma, torna-se difícil vulnerabilizar-se perante o outro. Logo, é como se o explorador estivesse experimentando, a partir de sua relação com a alteridade da pigmeia, a alteridade não domesticada de si – aquela que não corresponde

aos conceitos e ideais socioculturais que o constituem, e que são, com rigor, sustentados pela instituições socioculturais as quais ele se vincula.

O conflito natureza x cultura é também exposto por meio dos “modos” da pigmeia, que “[...] coçou-se onde uma pessoa não se coça” (Lispector, 1988, p. 70), ação que reforça o seu distanciamento das normas e dos valores pré-estabelecidos pela sociedade civilizada da qual o explorador faz parte, bem como marca o contraste entre a ideia de civilização europeia ocidental (matriz da qual participamos) e de Natureza, identificada com a barbárie – o que é falso, pois a pigmeia pertence à sua própria sociedade e civilização. Este conflito civilização x natureza é, por vezes, sobreposto ao conflito civilização x barbárie, no entanto, o conto oferece elementos para que se questione essas polarizações e sua sobreposição, o que fica evidente no segundo momento do conto, quando a fotografia da pigmeia é publicada no jornal e circula entre as famílias.

O narrador, ao informar, que a fotografia de Pequena Flor foi publicada no suplemento colorido dos jornais de domingo, descreve-a: “[...] nariz chato, a cara preta, os olhos fundos, os pés espalmados. Parecia um cachorro” (Lispector, 1988, p. 70), apresenta, também, uma mudança nos afetos do explorador francês frente a pigmeia, uma vez que realiza a comparação dela com um cachorro, movimento que pode ser compreendido a partir do que assinala Evando Nascimento a respeito das aparições dos animais nas narrativas de Lispector: eles “revelam o afeto que se encerra no peito humano, afeto positivo e negativo, nesse jogo perpétuo entre afeição e ódio, domesticação e predação, amansamento e caça, que compõe a história complexa dos territórios vicinais: o humano e o não humano animal” (Nascimento, 2012, p. 36). Note-se, ainda, que a comparação ambivalente é realizada pelo narrador, que participa da ordem sociocultural de Marcel Pretre, mas a vê com distância irônica. Além disso, observe-se que a comparação, se outrora parecia diferenciá-la por sua raridade, revelando o afeto positivo existente frente à pigmeia, agora parece fazê-lo mediante inferiorização, o que revela um afeto negativo que atesta uma relação conflitiva, que ora se abstém dos julgamentos para dar vazão ao afeto que irrompe no imaginário, ora deles se paramenta, em tentativa confusa de manutenção de um eu estruturado e alinhado com as normas e valores que tenta sustentar.

A narrativa do conto é composta de cortes que lembram os de uma montagem cinematográfica. Somos lançados, via narrador, como uma espécie de câmera infiltrada, dentro das casas das famílias que leem o jornal e veem a fotografia da pigmeia nele veiculada. Temos acesso, então, à relação que é estabelecida entre as personagens e a fotografia da pigmeia

impressa no jornal, que se intensifica à medida que avançamos na leitura. No primeiro apartamento, por exemplo, a mulher não quis olhar uma segunda vez, informa-nos o narrador, “porque dava aflição” (Lispector, 1988, p. 70). Note-se que o estranhamento causado pela imagem da pigmeia à mulher é tão severo que a faz afastar-se totalmente do contato com sua possível alteridade. No segundo apartamento, uma senhora teve “tal perversa ternura pela pigmeia que - sendo tão melhor prevenir que remediar - jamais se deveria deixar Pequena Flor sozinha com a ternura da senhora” (Lispector, 1988, p. 70). Neste caso, a partir da adjetivação que imprime um sentido paradoxal – “Perversa ternura”, “bondade perigosa” (Lispector, 1998, p. 70) –, o narrador expõe a maneira como os afetos humanos são carregados de ambivalências, o que deflagra, novamente, uma ironia crítica a partir da qual emerge a natureza paradoxal do amor humano, que, sob a égide do carinho e da ternura, por exemplo, revela-se perigoso, e, potencialmente, ameaçador, neste caso, para a pigmeia.

Na terceira casa, uma menina de cinco anos de idade fica espantada com o que vê, pois “Naquela casa de adultos, essa menina fora até agora o menor dos seres humanos. E se isso era fonte das melhores carícias, era também fonte deste primeiro medo do amor tirano” (Lispector, 1988, p. 71). Seu espanto ocorre porque ela percebe, pela primeira vez, que ser pequena não a diferenciava, o que faz com que ela se sinta ameaçada, evidenciando a natureza tirana do amor, objeto pelo qual é preciso, de certa forma, lutar. Além disso, a menina intui ou pressente que há, também, perigo em ser objeto de amor, e, por isso, “a existência de Pequena Flor levou a menina a sentir — com uma vaguidão que só anos e anos depois, por motivos bem diferentes, havia de se concretizar em pensamento — levou a sentir, numa primeira sabedoria, que ‘a desgraça não tem limites’” (Lispector, 1988, p. 71). Note-se, aí, como o “sentir”, como percepção intelectual sensível, ligado à intuição, é apontado como uma primeira sabedoria, anterior ao “pensar” como um procedimento lógico e menos ligado ou desligado do sensível.

Nas narrativas de Lispector, há, muitas vezes, um destaque do “sentir” sobre o “pensar”, algo que, de um lado, constitui uma memória herdada na condição humana, mas que, por outro lado, constitui uma poderosa reconfiguração da dinâmica relacional, que cede espaço para as sensações em detrimento do pensamento fundamentado no *logos*, que, como dito anteriormente, tende à definição e separação das identidades. O *logos*, sustentado pela língua sistematizada⁴⁴,

⁴⁴ Chamamos de “linguagem sistematizada” aquela que se organiza segundo regras estáveis, convencionais e compartilhadas coletivamente, que visam ordenar, classificar e tornar comum a experiência, e que, por isso, tendem a controlar os sentidos por meio da categorização. Na literatura de Lispector, a linguagem sistematizada se opõe a

constitui a problematização presente na obra de Clarice Lispector, uma vez que, por meio de suas narrativas, ela flagra a limitação desse aparato no que tange à expressividade. E, sobretudo, flagra a fatalidade de a linguagem humana reduzir aquilo que nomeia – algo que é efeito da natureza da própria linguagem. Isso, principalmente, em sociedades que supervalorizam o domínio técnico/tecnológico da natureza e dos corpos, concebendo-o como sinônimo de desenvolvimento e progresso, e instrumentalizando as relações eu x outro.

A literatura de Lispector evidencia a maneira como, por meio de recursos discursivos, a língua tende a hierarquizar as alteridades, o que impacta diretamente na construção das dinâmicas relacionais, constituindo-as. Isso fica evidente quando, na quinta casa, um menino pensa em colocar a “mulherzinha africana” (Lispector, 1988, p. 71) na cama de Paulinho, que supomos ser seu irmão, para que quando ele acordasse tomasse um susto – ideia que, embora eivada de “carinho”, não é destituída de maldade. Note-se que não é dada voz a Paulinho, que também aparece nesse trecho da narrativa mediante um nome no diminutivo, assim como a “mulherzinha africana” para se referir à pigmeia. No entanto, o diminutivo atua de maneiras diferentes: no primeiro caso, produz um efeito de carinho e proximidade; no segundo, produz um efeito de distanciamento e inferiorização. A diferença, apresentada pelo uso desigual do recurso do diminutivo, sugere uma distinção que recai na própria dinâmica relacional, em que se destina apreço a “Paulinho”, mas desprezo à “mulherzinha africana”. Note-se que toda a leitura, principalmente com o corte que desloca a ação dramática da selva para a cidade, torna o leitor uma testemunha, uma vez que, a todo momento, o leitor é convocado a “ouvir” sorrateiramente (por meio do efeito que o narrador que manipula a câmera produz). Este efeito, por fim, reforça aquilo que Jean Pouillon pontua acerca dos textos que se utilizam da técnica da “visão-com”: “A única coisa indispensável nesse tipo de romance é que o outro, visto desta maneira, conserve uma espécie de ‘existência em imagem’, isto é, de existência num sujeito que ele não é (Pouillon, 1974, p. 56).

um ideal de linguagem que pode ser percebido tanto no plano formal quanto no plano temático das narrativas. Esse ideal fantasiado na obra de Lispector (que não deixa, para nós, de se constituir em sonho, em possibilidade), trata-se de uma língua/linguagem não fixada, em permanente movimento – ao sabor da criação. O episódio de Joana, personagem protagonista de *Perto do coração selvagem* (1944), com o amante, é um exemplo dessa fruição na linguagem cara à Lispector, e à concepção de mundo que pode ser extraída de sua produção. Neste episódio, Joana conta ao amante que, quando pequena, “podia brincar uma tarde inteira com uma palavra” (Lispector, 2021, p. 166), e, a pedidos do amante, ela explica o que é “Lalande” (uma palavra inventada por ela): “É como lágrimas de anjo. Sabe o que é lágrimas de anjo? Uma espécie de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para outro. Lalande é também mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu” (Lispector, 2021, p. 166).

Há, ainda, uma distinção de gênero, que é provocada pela socialização no contexto da civilização de matriz europeia, que também constitui, inevitavelmente, a relação eu x outro. Não à toa, vemos tal “oposição” nas personagens concebidas como centrais no conto – a pigmeia e o explorador europeu. Clarice Lispector não realiza citações explícitas acerca do gênero, mas, na configuração cultural europeia da qual o explorador francês e as personagens secundárias fazem parte, isso é um fator determinante. Isso fica evidente na vontade do “menino esperto” de “brincar” com a pigmeia, em comparação às meninas do orfanato que também brincavam, mas com um cadáver que imaginariamente maternaram.

A discussão possível acerca do gênero nasce a partir da ambiguidade semântica do verbo “brincar”, que pode abarcar uma conotação erótica e também sexual. Betty Milan, em seu livro *O que é amor* (1983), concentrando-se no Brasil, no carnaval e no brincar, escreve: “Deslocar e devorar são as artes do brincar [...] A ladinidade (cultura do brincar) é pagã e a alegria é a sua prova dos nove” (Milan, 1983, p. 89). De certa maneira, há, no brincar, algo que desloca a seriedade das relações, como se os valores morais fossem suspensos, e a consequência das ações na brincadeira também. No entanto, é possível perceber, no conto, a maneira como a brincadeira, ou, ainda, a tendência lúdica presente nas crianças, é construída por meio de interesses e interações distintas. O menino deseja fazer da pigmeia o seu objeto de divertimento, enquanto as meninas órfãs da história rememorada pela mãe do menino, também faziam do cadáver o seu objeto de divertimento, mas, de certa forma, alinhada a uma expectativa social destinada às mulheres: a maternidade. Essa expectativa, bem como a frustração dela, está presente na personagem de Joana, de *Perto do coração selvagem* (1944), que inveja, de certa maneira, a vontade de Lídia de ser mãe, por meio de comparações que reforçam o seu desencaxe e a sua fuga de Joana dos “destinos” oferecidos às mulheres, observe-se:

“Ao seu lado ninguém escorrega e se perde, porque se apoia sobre seus seios – sérios, plácidos, pálidos, enquanto os meus são fúteis – sou sobre sua barriga onde até um filho cabe. Não exagerar sua importância, em todos os ventres de mulheres pode nascer um filho [...] Como escapar ao meu brilho e à minha promessa de fuga e como escapar à certeza dessa mulher?” (Lispector, 2021, p. 139-140).

A psicanalista escreve, ainda, que o carnaval brasileiro se trata de um momento de suspensão de valores, momento em que as máscaras e as fantasias podem, de fato, ser usadas e acontecerem. O brincar, no entanto, é algo que é próprio da natureza das crianças, seres humanos

ainda em desenvolvimento dos quais são desculpados eventuais deslizes ou transgressões morais, seres aos quais é permitido brincar. Isso nos leva ao conflito criança x adulto presente no conto, em que o primeiro elemento do par ignora algumas convenções sociais, e, por isso, deixa entrever os seus fundamentos, uma vez que, aos adultos são impelidas as máscaras, a maquiagem, as fantasias. No entanto, neste conflito estabelecido no plano sociocultural, resiste o componente natural herdado pelo ser humano, a partir do qual o ato de brincar consiste em uma experiência humana menos recalcada, que diz e que explora o que deseja – o que, claro, pode potencializar a ambivalência e a periculosidade do amor. O resultado dessa separação entre o ser criança e o ser adulto, baseada no menor ou maior recalco dos afetos, aparece na mãe do menino que quer usar a pigmeia como brinquedo, que, olhando-se no espelho, se dá conta da dualidade dos sentimentos humanos – “A cruel necessidade de amar”, “a malignidade do desejo de ser feliz”, “a ferocidade com que se quer brincar” (Lispector, 1988, p. 72), etc. –, e como eles são potencializados nos adultos – principais responsáveis pela performance e manutenção das normas e valores sociais.

Note-se que todas essas afirmações apontam para uma ambivalente natureza do amor e do desejo humanos. Os adjetivos utilizados (“cruel”, “malignidade”, “ferocidade”), além de intensificar o conflito dramático da narrativa e o drama da personagem, também são adjetivos que dão a ver, mais uma vez, o conflito natureza x cultura. Neste momento, que pode ser considerado o clímax da narrativa, temos o auge do conflito relacional eu x outro exposto a partir de um narrador onisciente intruso, que nos revela os pensamentos dessa mãe em um momento em que a cultura, com todos os seus parâmetros coercitivos, falha em controlar os comportamentos. O “menino esperto” acaba por revelar à mãe os próprios desejos e pensamentos, que, dentro da civilização europeia ocidental, são controlados, seja pela religião, ou pela instituição familiar, cujos laços mais prendem do que unem, seja pelo afastamento social quando não há uma adesão ao ideal de normalidade, como é o caso de Laura, em “A imitação da rosa” – mulher que não conseguiu enquadrar-se aos limites do lugar que a ordem social lhe deu.

A relação familiar, como o próprio título da coletânea sugere, é um dos grandes aparatos de controle social, cujos laços mais parecem aprisionar do que unir. Julio Augusto Xavier Galharte, em um artigo intitulado “Na trilha da despalavra: silêncios em obras de Clarice Lispector e Samuel Beckett”, publicado no livro *Leitores e leituras de Clarice Lispector* (2004), organizado por Regina Pontieri, ao falar sobre o silêncio na obra de Lispector, diz:

E assim é na obra de Clarice: a solidão não perdoa nem mesmo aqueles que vivem no seio de uma mesma família, pois cada um está entregue a seu monólogo sem a mínima disposição de transformá-la em diálogo. No segundo livro de textos curtos da escritora, um mundo de falas desencontradas e apáticas, entrecortadas por silêncios incômodos, mostra que os *Laços de família* nos textos desta obra são nós confusos, ou fios partidos, feitos de silêncio e desunião (Galharte, 2004, p. 76).

Fica evidente, no conto, a maneira como, em outra casa, uma moça noiva e sua mãe, por exemplo, não dialogam entre si, ou seja, há uma distância entre elas que cria um vácuo na comunicação de ambas, algo que continuará aparecendo, no conto, no seio de outras famílias. Essa realidade acaba por mostrar, a partir do próprio funcionamento das famílias, uma organização que se vale de ideais de união e de compreensão, mas que nem sempre a isso corresponde: “— Aposto que se ela morasse aqui terminava em briga — disse o pai sentado na poltrona, virando definitivamente a página do jornal. — Nesta casa tudo termina em briga” (Lispector, 1988, p. 73). A fotografia da pigmeia atua, portanto, como um disparador do que estava recalcado nessas personagens urbanas secundárias, do que estava por debaixo dos rostos maquiados e dos papéis sociais que elas mantêm. Os personagens pertencentes a este núcleo narrativo representado pela cidade se relacionam conflituosamente com a pigmeia, e essa relação parece ocorrer por meio de uma identificação que é rejeitada, em maior ou menor grau, por eles.

A mãe, ao perceber a natureza dos afetos do filho, sente horror também de si própria, ou seja, ao olhar para o filho como se fosse um estranho, vê a si própria com estranheza, ambos participantes do mesmo amor perigoso. Essa mãe representa apenas um elo na cadeia que dota, por natureza, o ser humano, de amor. Neste sentido, seu filho é igual a ela, que é igual aos demais seres humanos; em outras palavras, a ambivalência amorosa humana é uma condição, e, portanto, inescapável – e algo, por fim, que se manifesta também na pigmeia. A condição humana, na obra de Lispector, herda, por natureza, elementos que a constituem inexoravelmente, como é o caso dos afetos dados como negativos, que sociedade e cultura tentam controlar ou recalcar. Negar o que nas personagens pulsa não é uma boa saída, no entanto, para permanecer alinhado ao que propõem as normas e valores culturais, pois, deste modo, as personagens renunciam ao que (re)conhecem em si. Freud, em *O mal-estar na civilização* (1930), escreve: “[...] é impossível não ver em que medida a civilização é construída sobre a renúncia instintual, o quanto ela pressupõe justamente a não satisfação (supressão, repressão, ou o quê mais?) de instintos poderosos” (Freud, 1930, p. 39), ou seja, parte do controle social é exercido pela

recalcamento⁴⁵ daquilo que, de certa forma, possibilitaria a identificação das personagens com a pigmeia. Por isso, a identificação com a pigmeia não é, num primeiro momento, de reconhecimento de si no outro, mas, exatamente, de não reconhecimento de si no outro. É apenas em alguns casos que personagens passam do não reconhecimento ao reconhecimento, que, por vezes, nem chega a acontecer (caso de muitas personagens secundárias urbanas que querem usar e abusar da pigmeia para seus fins, vendo-a como bicho ou coisa – como sub-humana ou não-humana).

A mãe olha (com horror de ser humano integrado à cultura e à civilização) para um processo natural (a troca dos dentes de leite pelos dentes definitivos) que marca a existência e a condição humana do filho: “Olhou ela, com muita atenção e um orgulho desconfortável, aquele menino que já estava sem os dois dentes da frente, a evolução, a evolução se fazendo, dente caindo para nascer o que melhor morde” (Lispector, 1988, p. 72). Tal processo ganha uma dimensão metafórica que se liga à natureza ambivalente e perigosa do amor humano, também herdado por natureza. E, além disso, a troca dos dentes de leite para os dentes definitivos marca, também, a passagem da infância (momento em que se ignoram, de certa forma, os ditames sociais) para a adolescência (momento em que tais ditames começam a se cristalizar). Logo, o horrorizar-se com um processo tão natural quanto a troca dos dentes de leite para os dentes definitivos, marca, por fim, o testemunho da mãe a um processo não mais “natural” e digno de notas, como costuma sê-lo, mas de um processo de adesão (in)voluntária à cultura, e, portanto, à periculosidade dos afetos humanos. Isso não significa dizer, no entanto, que tudo o que é natural seja, necessariamente, bom. Há na obra de Lispector uma desconfiança profunda dos processos de socialização e culturalização que castram, recalcam e distorcem o natural (a herança da natureza), mas há, também, consciência da potencialidade perigosa que pulsa na natureza (no amor, por exemplo) e que pode ser destrutiva, mortal.

A decisão da mãe de comprar um terno novo para seu filho registra a negação do que ela acessa sobre ele e sobre si: “... pois “obstinadamente enfeitava o filho desdentado com roupas finas, obstinadamente aperfeiçoando o lado cortês da beleza. Obstinadamente afastando-se, e afastando-o de alguma coisa que devia ser ‘escura como um macaco’” (Lispector, 1988, p. 72).

⁴⁵ Segundo o Dicionário de Psicanálise de Laplanche e Pontalis: “Temos razões para admitir um recalque originário, uma primeira fase do recalque que consiste no fato de ser recusada, ao representante psíquico (representante-representação) da pulsão, a aceitação [daquilo que é recalcado] no consciente (Laplanche; Pontalis, 2001, p. 192 - colchetes nossos).

Note-se a ironia do narrador, que, ao distanciar-se da mãe para narrar, realiza um comentário a respeito de sua atitude, uma vez que ela, ao aperfeiçoar um dos lados da beleza, deixa entrever a existência de um outro lado, não “cortês” ou “polido”. Observe-se que a “coisa escura como um macaco” alude à pigmeia, que tem em si de modo mais primário e supostamente menos civilizado amor e alegria de viver, ou seja, há algo do modo de existência da pigmeia que também incomoda por revelar, talvez, uma carência nas personagens urbanas: sua alegria. Além disso, há uma tentativa de afastar-se e afastar o filho de algo “escuro”, ou seja, deste outro “eu” de si mesma com o qual a mãe se defronta, e, no entanto, identifica-se. É preciso afastar, então, de si e do filho (que, herda por consequência, a condição humana com suas potencialidades), contradições e periculosidade.

Freud, a respeito da beleza na cultura, comenta que: “Logo notamos que a coisa inútil, que esperamos ver apreciada na civilização, é a beleza. Exigimos que o homem civilizado venere a beleza, onde quer que ela lhe surja na natureza, e que a produza em objetos, na medida em que for capaz de fazê-lo” (Freud, 1930, p. 35). Por isso, também, o lado “cortês” da beleza é alegorizado pelo terno e as roupas finas que a mãe destina ao filho, objetos cujo valor é estimado socialmente, e, quanto mais “fino”, mais alinhado está com as idealizações da cultura e seus valores. E, a partir do trecho destacado, é possível observar também como o conflito natureza x cultura se afirma novamente no conto, num contexto em que a cultura atua de maneira a recalcar, reprimir ou controlar a natureza.

No conto é possível visualizar, na gradação ascendente construída no percurso que vai da primeira casa apresentada até a quinta casa, a complexidade do processo de identificação. Esse processo acontece, neste conto, de maneira peculiar, uma vez que, apesar de ser possível notar diferentes modos de relação, no tocante à profundidade que é dada (tanto em termos de afetos que são despertados nas personagens quanto em termos de espaço narrativo destinado a cada família), pode-se dizer que a identificação, quando acontece, é barrada por um mecanismo de recalque. Em outras palavras, na primeira casa a que temos acesso, por meio de uma rápida descrição que se realiza, inclusive, por meio do discurso indireto, temos um efeito de sugestão que indica a maneira rápida e superficial com a qual a personagem se permite entrar em contato com a alteridade da pigmeia.

Isso evidencia, ou, ainda, permite-nos observar a eficácia da sociedade e da cultura em recalcarem os instintos e os afetos humanos que lhes são incômodos ou diferentes, mas também

mostra a fragilidade das máscaras sociais em sua função de contenção, a qual deixa, ainda que por um breve instante, perceber-se em sua debilidade. No entanto, não é como se as personagens fossem cegamente submetidas a um processo que desconhecem inteiramente, ou seja, há uma escolha, e, por vezes, um desejo em deixar-se controlar, algo que pode ser percebido na decisão que toma a mãe de embelezar o filho, ao entrar em contato com o amor perigoso que reconhece com mal-estar em si e que nele também pulsa.

Logo, a pigmeia consiste, na história narrada, em uma possibilidade de, sendo humana, experimentar a realidade de uma maneira diferente, construindo, assim, relações menos recalcadas e menos violentas para si e para o outro. Ao sorrir, a mãe constata a “distância de milênios” (Lispector, 1988, p. 72) que existia entre seu rosto de linhas abstratas e a cara crua de Pequena Flor; ou seja, ela percebe que a diferença entre elas se dá pela ação do tempo, sim, mas em relação à história e o “progresso” de uma civilização. Essa distância entre essa mãe e Pequena Flor impede o reconhecimento de que, independentemente das diferenças sociais e culturais, ambas partilham de uma mesma natureza e condição humana. Deste ponto de vista, a pigmeia é mais livre e feliz do que essa mãe espantada com o que reconhece em si e em seu filho.

Na sexta casa, uma família deu-se ao trabalho de calcular com fita os quarenta e cinco centímetros, a fim de trazer para a materialidade dos fatos o tamanho da pigmeia, constatando, então, que sua pequenez era ainda menor do que o “mais agudo da imaginação inventaria” (Lispector, 1988, p. 72). O que ocorre aí é uma crítica ao racionalismo que tudo submete ao seu crivo, inclusive a imaginação. Espantados com a altura da pigmeia, se põem a calcular esta altura – o que significa que submetem o outro ao crivo de seus critérios racionais. Exigem, portanto, que o inesperado, o inusitado – a novidade do outro – seja filtrado por seus critérios racionais para poderem crer na existência deste outro e talvez entrar em contato com ele. A capacidade de imaginar, note-se, é tratada sob a égide de uma limitação, que embora se sugira potente, não tem capacidade de imaginar a existência da pigmeia – o que aponta para uma espécie de perda da competência imaginativa.

A imaginação aparece em Lispector também sob uma roupagem controversa, invertida, e, portanto, oposta àquela sustentada pela racionalidade. Para a autora, imaginar não significa uma fuga do mundo, mas uma maneira dele se aproximar, isso porque a imaginação é um dos caminhos para o sensível, de cuja matéria a experiência humana parece ser composta nas

narrativas. A imaginação é quase que uma consequência (ou um pressuposto) da liberdade como aparece em *Lispector*: “Quero também te dizer que depois da liberdade do estado de graça também acontece a liberdade da imaginação. Agora mesmo estou livre (*Lispector*, 1980, p. 64). Logo, as personagens do conto “A menor mulher do mundo” estão aprisionados em suas próprias experiências (sem espaços para aberturas possíveis) pela dificuldade ou incapacidade imaginativa, que pode ser expandida para a dificuldade de imaginar outros mundos possíveis, principalmente quando pensamos na pigmeia como um vislumbre da diferença.

Isso quer dizer que, essa espécie de crise da imaginação é como uma ferida, resultado de um processo intenso de civilização, que, por meio de seus dispositivos rigorosos de controle dos corpos e das existências, captura o que haveria de “possível”. Ao considerarmos que as personagens urbanas retratadas no conto são como que produtos de seu tempo, no sentido de que vivem condicionados e em consonância com o sistema de valores de que participam, a pigmeia aparece como um elemento que interrompe o fluxo que, até então, era dado como “natural” das coisas. Isso significa dizer que há, na cidade, uma sobreposição de ideias no que concerne ao conceito de “natural”, uma vez que a pigmeia, em sua diferença, soa-lhes anti-natural, enquanto que, no plano geral do confronto natureza x civilização, ela ocupa o pólo da natureza – de algo que, ainda, não foi tocado pelas exigências e pelos “refinamentos crueis” da civilização. Nesse sentido, ela simboliza uma espécie de explosão imaginativa, no qual a consciência tange o seu estado “mais agudo” – em que é possível vislumbrar formas outras de ser humano.

Em outras palavras, a pigmeia aparece como uma forma de ruptura na ordem pré-estabelecida e hegemônica do senso comum, revelando aos personagens uma realidade que lhes é intangível, mas que existe. Logo, os personagens que experimentam essa ruptura, embora acometidos por uma sensação de espanto e de desconforto diante da alteridade da pigmeia, são também tomados de interesse e de encantamento, momento em que é possível perceber o desabrochar de um afeto que se lhes apresenta de maneira paradoxal: ao mesmo tempo que atrai essa alteridade, repele drasticamente devido ao horror que causa. O horror se dá devido à ameaça de rompimento da ordem que rege e orienta a realidade desses personagens. A existência da pigmeia, então, ao tocar o agudo da imaginação, toca e desorganiza o “mundo” limitado e fragilmente ordenado que sustenta a sexta família.

Isso porque há uma tendência humana a querer possuir o outro, seja por meio da linguagem, ao nomeá-la (como o faz Marcel Pretre), seja por outros mecanismos de

assujeitamento do outro, o que fica evidente ainda na sexta casa, uma vez que “no coração de cada membro da família nasceu, nostálgico, o desejo de ter para si aquela coisa miúda e indomável, aquela coisa salva de ser comida, aquela fonte permanente de caridade” (Lispector, 1988, p. 72). O entusiasmo humano por seres que são belos e encarnam uma alteridade radical resulta, por vezes, em ações que visam aprisionar e, no limite, matar tais alteridades fascinantes e sedutoras pelo que elas são. Flores muito belas são arrancadas das plantas; animais belos e selvagens são aprisionados e/ou mortos; pessoas cuja beleza e singularidade chamam a atenção estão sujeitas a ações violentas, etc. Admiração, amor, inveja e cobiça podem se manifestar juntos na relação eu x outro, o que reforça a paradoxalidade e a periculosidade do desejo e da natureza humanos.

Clarice Lispector não deixa de expor a dualidade dos afetos humanos, que se expressam de maneira ambivalente, complexa e perigosa. Perigosa, uma vez mais, porque têm a capacidade de sujeitar o outro, no percurso amoroso, aos próprios interesses e demandas daquele que os vive – razão pela qual surge, ao lado desse desejo, a ideia de que a pigmeia é uma “fonte permanente de caridade”. A caridade, em Lispector, aparece como uma maneira de satisfazer aos desejos e às necessidades daquele que desempenha a suposta ação caridosa, como a autora escreve em uma crônica chamada “As caridades odiosas”, na qual a personagem protagonista, que narra em primeira pessoa, se sente beneficiada, de certa maneira, pela atitude que realiza pelo menino que a protagonista encontra no estabelecimento – o que torna essa criança um meio para a obtenção de um regozijo próprio, observe-se:

“Fui embora, com o rosto corado de vergonha. De vergonha mesmo? Era inútil querer voltar aos pensamentos anteriores. Eu estava cheia de um sentimento, gratidão, revolta e vergonha. Mas como se costuma dizer, o Sol parecia brilhar com mais força. Eu tivera a oportunidade de... E para isso fora necessário um menino magro e escuro... E para isso fora necessário que outros não lhe tivessem dado um doce” (Lispector, 1998, p. 165).

Outro exemplo de tal ambivalência é, no conto, a vontade de se devotar à pigmeia, em que o uso do verbo “devotar”, sendo que o que parecem querer devotar, neste sentido, é àquilo que sentem por ela: desejo de tê-la de maneira funcionalizada. E como, devido à estranha articulação e contingência dos desejos (“possuir e devotar-se”), infere-se, por efeito de sugestão, que o ato de possuir e de devotar-se se aproximam, de algum modo, ou seja, evidencia um

processo de reificação que há, inclusive, na devoção. Devotar-se a algo significa, em última instância, possuir aquilo a que se devota.

A raridade que as personagens urbanas enxergam, portanto, na pigmeia, reside no fato de sua existência não ser determinada pelas normas e pelos valores pelos quais eles são regidos, ou seja, a pigmeia não obedece aos padrões a que essa família busca compreender, e tampouco obedece à uma suposta “ordem natural” das coisas. O conflito natureza x cultura aparece, também, sob o signo da camuflagem, como se o sucesso dos dispositivos de cerceamento dos indivíduos na sociedade estivesse em suas habilidades de confundirem-se com a natureza, por meio da cultura – que, como dito anteriormente, cria uma ideia de uniformidade e de naturalidade nos indivíduos que pertencem a uma dada sociedade e cultura. Ideia presente nas colonizações, que, desde o princípio, visavam levar a “civilização” para aqueles povos que, supostamente, não a tinham – como se a cultura ocidental europeia fosse o único modo de viver, e aquele dos outros povos, posteriormente colonizados, fosse antinatural aos olhos dos europeus.

É possível perceber que as relações eu x outro, neste núcleo narrativo, acontecem de uma maneira ambígua, um tanto intrincada e difícil. Isso porque a alteridade da pigmeia, ao consistir em uma existência, que, aos olhos das personagens urbanas, é radicalmente diferente daquela que experimentam os membros dessas famílias, desperta os mais variáveis, paradoxais e perigosos afetos humanos: horror, piedade, desejo de possuir, vontade de brincar, devotar-se, etc. No entanto, a pigmeia não é radicalmente diferente, singular, única. Parece, no entanto, sê-lo, em razão de aspectos físicos, sociais e culturais que criam esta impressão naqueles que entram em contato com ela. Algo, acerca das relações eu x outro, que também se evidencia neste núcleo narrativo da cidade é a linha tênue que separa o “ter” e o “ser”, nas cenas a que, direcionados pelo movimento de câmera do narrador, assistimos. Isso, porque toda relação exige, de certa forma, que haja um pólo de identificação, que, em alguma medida, corresponde a um instante em que um é o outro, em que a ipseidade se reconhece na alteridade (e, talvez, vice-versa). Maria Lucia Homem, psicanalista e escritora, diz em um ensaio que tem como objeto o conto “A imitação da rosa”, de Lispector, que

A relação com o Outro pode se estabelecer basicamente através de duas vias: a da identificação e a do desejo. Esse outro serve como ideal ou modelo para o que se quer ser ou como objeto que se quer ter. *Ser* e *ter* que quase nunca estão assim tão didaticamente separados, mas se entrecruzam nos volteios de nossos investimentos psíquicos (Homem, 2004, p. 57).

É a partir dessas considerações que a psicanalista compreende e analisa a relação de Laura, a protagonista do conto, com as rosas, ou seja: possuir as rosas é de alguma maneira sê-las também. O que se pode dizer a respeito da civilização ocidental de extração europeia, é que, nela, o entrelaçamento entre o “ter” e o “ser” se dá, inclusive, pela maneira como o “ter” – que se expressa por meio do desejo, enquanto elemento capturado – tem a habilidade de forjar o “ser”. Quando pensamos em “A imitação da rosa” – objeto de análise de Maria Homem –, deparamo-nos com tais “volteios do nosso investimento”, o que significa dizer que há uma fronteira entre o “ter” e o “ser”, que, embora nem sempre identificada pelo indivíduo, expressa-se por meio de seus investimentos. A não identificação dessas fronteiras se dá porque as estruturas psíquicas internas que constituem o indivíduo em seu desejo de possuir, muitas vezes não se encontram alinhadas com a sua vontade, o que resulta em uma expressão – neste caso, das relações – paradoxal e ambivalente. Essa confusão entre desejo e vontade, parte de uma necessidade de incorporação ou assimilação, simbolizada na entrega de Laura (ou de G.H., ou da personagem de “O búfalo”), àquilo que as rosas significam, enquanto evento, para ela.

No caso de “A imitação da rosa”, temos uma relação simbólica – porque construída por Laura – que é estabelecida pela personagem em sua relação com as rosas, note-se: “Como uma viciada, ela olhava ligeiramente ávida a perfeição tentadora das rosas, com a boca um pouco seca olhava-as” (Lispector, 1988, p. 48). Ter as rosas se confunde, na percepção de Laura, com ser as rosas. Isso porque a fascinação e o desvario que há na tentação que Laura sente ao olhar as rosas (ou que as rosas causam em Laura), trata-se de um afeto que é provocado fora do lugar comum estabelecido e habitado pela convenção, seja ela social ou linguística. Ser as rosas implica, necessariamente, em uma saída abrupta e arriscada da convenção – simbolizada pelo desvio antinatural (estar fora do humano), que, embora constitutivo da existência da flor, faz dela uma rosa e não um ser humano –, e do sistema considerado “natural”, “normal”. No caso da Laura, isso implica a loucura, que remete ao estado em que a personagem parece se encontrar antes do episódio que constitui a história narrada, e para o qual “retorna” ao fim do conto, como uma espécie de entrega à fascinação sentida/exercida pelas rosas, simbolizada pelo “trem que já partira” (Lispector, 1988, p. 53).

Em “A menor mulher do mundo”, por sua vez, temos uma relação também simbólica, porque construída pelas próprias personagens urbanas em suas relações com a pigmeia, mas que se expressa por meio da exposição das dinâmicas internas das relações. Neste conto, a narração é

construída por meio de um narrador que se comporta à maneira de uma câmera, que viaja pelas casas das famílias, revelando-lhes o seu íntimo, por meio do que há de “privado” em suas existências, e que encontra pleno direito de expressar-se sem ressalvas por acontecer no espaço privado de suas casas – local privado do outro, ou seja, local onde acontece o que não pode ou deveria ser visto. Isso faz com que nós, leitores, tenhamos acesso ao íntimo desejo (desejo já capturado pelas normas e valores da civilização ocidental de extração europeia) das personagens urbanas de terem a pigmeia de maneiras funcionalizadas. Essa necessidade pode significar, ainda, uma tentativa de incorporação ou de apoderamento daquilo que a pigmeia significa para elas – seja a sua alegria de viver, seja a sua liberdade de existir como existe (fora da norma considerada natural pelas personagens urbanas).

As narrativas de Lispector tendem a evidenciar, assim, como a tentativa de contenção é apenas uma tentativa, e não uma garantia. O que se observa é uma espécie de consonância, validação ou legitimação de discursos que acontecem nesse espaço do oculto, secreto, individual – simbolizado pelo lar e sustentado pela família –, que ganha força de símbolo: o que acessamos dos personagens, por efeito do procedimento utilizado pelo narrador e dos temas articulados pela narrativa, simboliza a subjetividade de cada personagem. Essa subjetividade, ao contrário de significar características individuais e protagonizadas por um “eu” muito bem contornado, nos fornece uma espécie de mapa do imaginário de uma sociedade – encarnada, no conto, pelas famílias urbanas. Tanto neste conto, quanto na crônica analisada no quarto capítulo (“Um amor conquistado”), o ser humano, pertencente à civilização ocidental de extração europeia, tenta domar o indomável – a pigmeia e um quati –, e este ato demasiado característico dos indivíduos pertencentes a essa lógica, retorna para si próprios, uma vez que a cultura e a sociedade ocidentais, por meio de seus dispositivos de controle, também tentam domar o que é, sob certo ângulo, indomável – a dimensão animal, e, portanto, desviante, do próprio homem, já que passa, sob a égide dos ditames socioculturais ocidentais, por um processo de intenso recalçamento. Por isso, pode-se dizer que as narrativas de Lispector atuam de maneira a evidenciar, e, de certa forma, privilegiar, o desvio, isto é, a emergência de tais comportamentos e traços humanos.

A pigmeia, porém, ainda que compartilhe da sua condição humana com as personagens urbanas, experimenta as relações consigo mesma e com os outros de uma maneira distinta – mais livre. E, por isso, a mãe da sexta casa diz que a pigmeia era uma “coisa rara”, reificando-a. Logo, na história narrada, a reificação da pigmeia acontece em paralelo à sua animalização, movimento

que retira dela a sua humanidade. No entanto, na literatura de Lispector, as coisas têm, também, um lugar privilegiado – como podemos ver na crônica “A geleia viva”, que analisaremos mais à frente, ou, ainda, com o conto “O relatório da coisa”⁴⁶. De todo modo, é a dimensão de “coisa rara”, que mantém a pigmeia a salvo de ser dominada de todo, seja pelas famílias, seja pelo explorador, que, então, olha para a barriga do menor ser humano “maduro”, e, ao fazê-lo, ele é acometido por um mal-estar, típico das personagens claricianas quando se deparam com algo que as atrai, mas, ao mesmo tempo, ameaça às suas existências organizadas. A náusea reforça, neste conto, o conflito natureza x cultura, que integra o conflito eu x outro. A respeito disso, Benedito Nunes diz que

A parte *Natureza*, como pólo oposto à *cultura*, e à praticidade da vida diária, é sempre mais forte e decisiva. Os gestos e atitudes e os sentimentos humanos contrastam, pelo seu aspecto grotesco, deslocado e estranho, com as qualidades sensíveis e densas dos objetos, com a segura permanência de animais e vegetais, com o estatuto sereno das coisas propriamente ditas. Nesse mundo assim configurado, em que o próprio homem estranha o que é humano, torna-se a consciência presa fácil da náusea (Nunes, 1995, p. 116).

A partir deste trecho, pode-se compreender que a técnica utilizada pelo narrador de “A menor mulher do mundo”, que narra a partir da “visão-com”, de maneira alinhada com a perspectiva do explorador (quando no núcleo narrativo constituído no espaço da selva) e com a perspectiva das personagens das famílias (quando no núcleo narrativo constituído no espaço da cidade), explica a natureza do olhar das personagens que se referem à pigmeia. Ao associarem a pigmeia a uma coisa, um animal ou vegetal, fazem-no a partir de uma associação com as qualidades despertadas pelo seu contato com a pigmeia e percebida por eles, ou seja, com seu suposto “estatuto sereno” ou sua “segura permanência”. No entanto, essas impressões pouco dizem, de fato, sobre a pigmeia, uma vez que se tratam das percepções que as personagens têm sobre ela. Em outras palavras, aquilo que estabelece a relação das personagens com a pigmeia é, de certa forma, unilateral e idealizado – não por ser positivo, mas por acontecer a partir de uma imagem que criam da alteridade.

O desconforto do explorador, segundo o narrador, advém do fato de que a pigmeia estava rindo em sua plenitude, estava “rindo, quente, quente. Pequena Flor estava gozando a vida. A

⁴⁶ Conto presente na coletânea *Onde estivestes de noite* (1974), que se trata de uma espécie de descrição realizada pelo narrador de uma “coisa”, como se estivesse escrevendo um relatório – enquanto um gênero técnico. No entanto, a tentativa se revela em sua impossibilidade a medida em que o conto avança, evidenciando a impossibilidade, por fim, de apreender o objeto por meio das palavras.

própria coisa rara estava tendo a inefável sensação de ainda não ter sido comida” (Lispector, 1988, p. 73-4). Trata-se de uma sensação com a qual o explorador também parece se identificar, mas por razões distintas das da pigmeia, uma vez que, para ele, não ser comido (garantir a sua sobrevivência) significa estar alinhado aos códigos e valores socioculturais pré-estabelecidos pela civilização de que faz parte, o que lhe dá uma ilusão de maior segurança do seu eu. Para a pigmeia, o gozo parece significar estar a salvo, naquele momento, da ameaça dos Bantos, mas, alegoricamente, da ameaça da própria civilização europeia quando expandimos o sentido do texto em suas correlações externas. Logo, por efeito de sugestão, infere-se que tanto na selva quanto na cidade há o perigo de se ser devorado. “Pequena Flor”, no entanto, alheia por instantes a tais riscos, frui de certa plenitude e da alegria de viver. Por isso, ela ri.

Esse riso, o explorador não apenas não compreende, como não pode realizar, uma vez que tal riso tem a característica de se realizar na ausência de fala sistematizada como um traço daqueles que ainda “não foram comidos” pela civilização, daqueles que ainda não foram dominados pelas convenções que acompanham a integração plena à cultura e à sociedade ocidentais. E, por isso, a pigmeia continuava rindo, porque “ela que não estava sendo devorada” (Lispector, 1988, p. 73), note-se o uso do pronome “ela”, que, devido à forma como é empregado, sugere que alguém, que não ela, estava sendo devorada. Essa sugestão se realiza a partir do narrador, que, ao se distanciar de seu personagem central, o explorador, realiza um comentário irônico a respeito dele e de sua condição.

Apesar de a pigmeia ocupar um espaço privilegiado neste jogo relacional, de acordo com a dinâmica que a narrativa impõe, temos a revelação da marca inegável de sua humanidade, afinal, “grande escuridão pusera-se em movimento” (Lispector, 1988, p. 73) dentro dela, porque “a própria coisa rara sentia o peito morno do que se pode chamar de Amor” (Lispector, 1988, p. 73). Assim como o desejo de possuir habita, também, a pigmeia, que, como resposta a uma pergunta feita pelo explorador, diz que “era bom ter uma árvore para morar, sua, sua mesmo. Pois – e isso ela não disse, mas seus olhos se tornaram tão escuros que o disseram – pois é bom possuir, é bom possuir, é bom possuir” (Lispector, 1988, p. 75). A posse, por fim, é um elemento que também faz parte da pigmeia, que aí se revela tão humana quanto qualquer outro ser humano. Em seus afetos, também pulsa a escuridão que faz parte da natureza dos afetos humanos, uma vez que na relação que ela estabelece com a árvore, um outro ser vivo que lhe

serve de morada e refúgio, aparece uma dimensão de posse por meio da qual ela se concebe como uma proprietária.

A escuridão, aí, remete à ambivalência do amor humano, que é tematizada, no conto, a partir da relação eu x outro. O amor é, talvez, um dos mais importantes e potentes afetos problematizados na literatura de Lispector, como sugere uma de suas crônicas – A crônica referida se chama “As três experiências” e está reunida na coletânea *A descoberta do mundo* (1999) –, na qual ela escreve: “Amar os outros é a única salvação individual que conheço: ninguém estará perdido se der amor e às vezes receber amor em troca” (Lispector, 1999, p. 59). Fica sugerida, de certa forma, a importância de uma transformação no imaginário e no comportamento humano no amor, que precisa ser reavaliado para que possa ser mais bem experimentado.

Marcel Pretre e seus pertences são igualmente objetos de amor e desejo da pigmeia. O amor da pigmeia se iguala, em sua natureza de afeto humano, ao amor constituído por ambivalências e perigos. O narrador, que tematiza o amor humano e suas ambivalentes e potencialmente perigosas manifestações, afirma, numa digressão, que

Há um velho equívoco sobre a palavra amor, e, se muitos filhos nascem desse equívoco, tantos outros perderam o único instante de nascer apenas por causa de uma suscetibilidade que exige que seja de mim, de mim! que se goste, e não de meu dinheiro. Mas na umidade da floresta não há desses refinamentos cruéis, e amor é não ser comido, amor é achar bonita uma bota, amor é gostar da cor rara de um homem que não é negro, amor é rir de amor a um anel que brilha” (Lispector, 1988, p. 73-74).

Este trecho confirma que, no que diz respeito ao amor e aos afetos, não há diferença entre a pigmeia e as demais personagens. Porém, as distintas inscrições em sociedades e culturas diferentes fazem com que no plano sociocultural de Marcel Pretre e das personagens secundárias urbanas (o nosso mundo), a simplicidade primitiva do amor seja estrangida por ideais, práticas e exigências que a adulteram e alienam. Não deixa de haver, aí, certo rousseunismo (crença na superioridade moral do mundo natural) de Clarice Lispector. Uma idealização, de base romântica, do amor natural não corrompido pela falsidade e pelas exigências da civilização.

Em outras palavras, ainda que o amor que a pigmeia sente pelo explorador seja potencialmente perigoso, ele não é influenciado pelos “refinamentos cruéis” que há na cultura e na sociedade de matriz europeia a que pertencem Marcel Pretre, as personagens secundárias e, nós, leitores. Isso, além de distinguir esse amor, oferece aos envolvidos na dinâmica amorosa

uma perspectiva distinta, e, talvez, menos violenta, de funcionamento dentro da dinâmica relacional eu x outro. O amor, segundo o trecho, é não ser devorado pelo outro, ou seja, não ser assimilado, roubado de si mesmo por compreensões redutoras, e, por isso, violentas. Violentas porque exercem o que podemos chamar de violência simbólica – nos termos de Pierre Bourdieu⁴⁷ –, uma vez que a cultura dominante de Marcel Pretre se utiliza de dispositivos para dominar o outro por meio da redução e da subordinação deste outro aos conceitos dessa cultura. Observe-se que, curiosamente, Pequena Flor fala muito pouco de si e dá a ver muito pouco quem ela é. Ela é predominantemente falada e representada pelos outros que pertencem – todos – ao mesmo bloco sociocultural.

O conflito natureza x cultura se faz presente neste processo de violência, porque parte do princípio de que a cultura dominante corresponde ao natural, ou seja, que consiste na natureza do homem, e, portanto, estabelece-se como lente única para a compreensão e a interação com o outro, assimilando-o. Quando o narrador diz que “gostar de um homem que não é negro” também é amor, além de marcar a diferença como algo importante na dinâmica relacional, também flagra em companhia de quem o narrador se encontra ao realizar este discurso – a pigmeia – ou seja, para ela, amar o que é diferente em sua diferença, bem como a um “igual”, para lembrar de seu concubino, é igualmente amor.

A autora nega, deste modo, a saída fácil que seria idealizar a pigmeia como alteridade radicalmente diversa das demais personagens humanas do conto, uma vez que, embora mais próxima da Natureza (enquanto construção histórica, cultural e simbólica), ela é humana como as outras personagens. Embora menos refinada social e culturalmente, aos olhos das personagens urbanas, ela é um ser social e cultural como as outras personagens. Embora mais livre na vivência e expressão de seus afetos e comportamentos, ela não é livre como um ser plenamente integrado à natureza.

O conto é finalizado com uma senhora, na sétima casa “visitada” pelo narrador-câmera, que, fechando o jornal com decisão, afirma diante da foto da pigmeia: “Deus sabe o que faz” (Lispector, 1988, p. 75). A partir dessa espécie de final aberto, compreende-se a maneira como, frente ao desconhecido, a religião pode funcionar como uma explicação reconfortante, que

⁴⁷ Para Bourdieu, a violência simbólica consiste na “coerção que só se institui por intermédio da adesão que o dominado acorda ao dominante (portanto à dominação) quando, para pensar e se pensar ou para pensar sua relação com ele, dispõe apenas de instrumentos de conhecimento que têm em comum com o dominante e que faz com que essa relação pareça natural” (Bourdieu, 1997, p. 204).

prescinde da reflexão e do contato, por vezes, perturbador, com o desconhecido, o outro. A frase enunciada pela senhora pode ser considerada como um tipo de sabedoria popular das civilizações nas quais há a presença da religião monoteísta. Igrejas, como instituições representantes da religião monoteísta, fazem parte da cultura à qual pertencem Marcel Pretre e as famílias presentes na narrativa, o que aponta para o papel que exerce, também, a religião institucionalizada na construção desses personagens.

Note-se que, em muitas das casas de família a que temos acesso por meio do narrador, existe uma personagem que retrata, de certa forma, uma categoria social que sustenta a civilização ocidental de base europeia que aparece no conto. Na cidade, temos uma menina de cinco anos, que percebe, pela primeira vez, o risco de sua submissão ao “amor tirano” – que hierarquiza para poder prevalecer e se manifestar sob a égide de um poder sobre o outro. Em outras palavras, temos uma menina, que, diante de uma alteridade também feminina, se vê em uma situação de competição pelo amor, momento em que pressente a “desgraça sem limites” como uma espécie de percepção que intui o terreno ardiloso que constitui, por vezes, o plano amoroso, especialmente para as mulheres. De outro lado, temos uma outra criança, que, sendo descrita como “um menino esperto”, em uma ironia trágica, uma vez que destaca um comportamento habitual ao masculino, tem uma reação e uma experiência distinta frente a este outro que se lhe apresenta, marcando aí uma diferença que, desde criança, marcada pelo gênero, constitui a experiência dos seres humanos pertencentes a este núcleo narrativo. Um menino, então, que diante de uma alteridade feminina, deseja fazer dela o seu brinquedo, ou seja, deseja usar o corpo dela para a sua própria serventia. Na selva, por sua vez, também há a menção à categoria das crianças, mas sem distinção de gênero e de comportamentos vinculados a ela.

Na cidade, temos uma jovem noiva, que no cumprimento do papel a ela atribuído e respaldado pelos dispositivos socioculturais, vê tristeza naquela outra tão distinta de si. Nada em Lispector parece ser ao acaso, a marcação da situação das personagens em detrimento de seus nomes, identifica as personagens urbanas dentro de um papel que elas, além de implicadas, desempenham com ferocidade cega. Neste caso, ao marcar o estado civil da personagem-noiva, fica registrado, por espelhamento e comparação contrastiva, o estado da pigmeia, que vive com o seu “concubino” – palavra que marca a situação de convivência sem os ritos sociais do noivado e a institucionalização do casamento, ou seja, o amor é vivido de modo mais espontâneo e livre dos tais “refinamentos crueis”, presentes na civilização ocidental de matriz europeia.

Há, ainda, uma personagem-mãe na cidade que, ao se interrogar frente ao espelho, se responsabiliza e se assusta ao reconhecer a natureza ambivalente de seus afetos que, por herança biológica, constituem também o seu filho e sua condição humana. Na selva, temos a pigmeia em estado de gravidez – aquela que gesta –, ou seja, um corpo que também é capaz de gerar a vida, mas este processo não equivale à maternidade construída na civilização ocidental de matriz europeia nem está submetido aos seus dispositivos reguladores, pois em sua sociedade as crianças ganham a liberdade bem mais cedo e, com ela, os riscos que a acompanham.

De certa forma, então, em cada uma das casas são mobilizados personagens que representam alguns traços característicos das civilizações presentes na narrativa (a dos pigmeus e a de Marcel Pretre), que intensificam, a partir dos temas que suscitam, o conflito eu x outro, uma vez que as dinâmicas são evidenciadas por meio de comparações contrastivas, cujo efeito é a exibição de um jogo de forças presente e atuante, que mobiliza o que há de natureza na cultura, e o que há de cultura na natureza. O procedimento dos cortes cinematográficos torna ainda mais significativo o movimento contrastivo que a narrativa articula, que vai e volta da selva para a cidade, afirmando – por contraste – a permanência da pigmeia como um ser que desestabiliza, de certo modo, a lógica eurocêntrica de civilização e seus valores e costumes.

A primeira parte da narrativa – que corresponde à descrição da selva e o primeiro contato de Marcel Pretre com os pigmeus e com a pigmeia – se dá de maneira mais linear e progressiva, devido ao ritmo penetrativo que é realizado física e simbolicamente. Isto porque à medida que o explorador entra na selva enquanto um espaço físico, ele penetra uma dimensão interior e simbólica de si, efeito que se afirma na natureza quase mitológica que a selva adquire no conto – “Nas profundezas da África Equatorial” (Lispector, 1998, p. 68); “Então mais fundo ele foi” (Lispector, 1998, p. 68); “E – como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa” (Lispector, 1998, p. 68); “Entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre as folhas ricas do verde mais preguiçoso” (Lispector, 1998, p. 68), etc. Algo semelhante ocorre em *O coração das trevas* (1902)⁴⁸ de Joseph Conrad, no tocante à descrição inicial da aproximação dos personagens da selva, focalizada em Marlow – personagem central da narrativa –, durante a qual a selva fica sugerida como um espaço simbólico e mítico, por meio do qual a descida pelo mar se relaciona com a descida ao interior das personagens, que se revela em sua “escuridão” latente. Essa

⁴⁸ Foi publicado originalmente em fascículos na revista *Blackwood's Magazine* em 1899, e lançado como livro em 1902.

característica, tanto no texto de Lispector quanto no texto de Conrad, associa a selva à origem e aos primórdios da existência, algo que, naquela, expressa-se quase por um desejo de retorno ao “estado original” – embora saiba ser isso impossível, porque, na autora, o essencial é inapreensível; e, neste, expressa-se a partir de uma desconfiança amedrontada, que, ao deparar-se com a profundidade desconhecida, parece temê-la. Em Lispector, a relação com a selva é quase que encantada pelas palavras, em Conrad, o encanto se converte em uma maldição da qual as personagens urbanas querem se afastar.

Na segunda parte do conto, que corresponde à mudança do núcleo narrativo da selva para o da cidade, a narrativa se comporta de maneira truncada, devido aos cortes que acontecem entre uma e outra casa/família – “Nesse domingo, num apartamento” (Lispector, 1998, p. 70); “Em outro apartamento” (Lispector, 1998, p. 70); “Em outra casa” (Lispector, 1998, p. 70, 71, 72). A descrição, por sua vez, deixa de comportar o espaço, ou seja, nada sabemos sobre o lugar em que estão essas personagens secundárias, porque o foco recai sobre aquilo que dizem. Sob a perspectiva da narratologia de Gérard Genette, há uma maior quantidade de cenas e de pausas, fato que produz uma mudança no ritmo dessa parte da narrativa, que se torna mais acelerada devido ao seu aspecto recortado. Há, formal e simbolicamente, uma espécie de mutilação do espaço urbano – capturado e subordinado às leis que regem a cultura europeia – que emerge deste procedimento, e que se articula com a percepção que é sustentada e sugerida pelo conto.

Os cortes, então, sugerem uma outra perspectiva, inclusive, do tempo e de como ele é percebido e experimentado na selva e na cidade. Tal oposição é bastante profícua na literatura, estando presente em outros textos que também se utilizam da exploração da diferença dessa categoria para caracterizar núcleos e/ou espaços narrativos. Em *A montanha mágica* (1924) de Thomas Mann, há a articulação formal e simbólica do tempo, que aparece sob a perspectiva de oposição entre o tempo das montanhas e o da cidade, ou seja, o tempo da montanha é o do isolamento, da interiorização, enquanto o tempo da planície é o da vida social, do cotidiano acelerado, que se alinham à velocidade característica da primazia do avanço da técnica na modernidade. Em Lispector, os cortes também geram um efeito acelerado, em comparação àquele que se dá na selva, e, no conto, isso serve à ambientação dos núcleos narrativos, que se caracterizam, ora por uma espécie de mansidão calma, ora por uma sobreposição de afetos desordenados.

Enquanto acompanhamos, então, uma grande quantidade de informações e de tipos sociais na cidade, a narrativa realiza um corte por meio da construção adverbial “enquanto isso”⁴⁹, marcando tal diferença acerca da duração temporal, da natureza do tempo e da singularidade da experiência. Em outras palavras, a pigmeia, sendo o “segredo do segredo”, desestabiliza a coerência normativa que costuma imperar na civilização de matriz europeia. A pigmeia desencadeia um processo, nas personagens, de contato com ou retorno à natureza que há nelas, o que causa um desarranjo da suposta harmonia humana, marcada e mantida pelos ditames de uma cultura regulada e controlada, processo que não chega a se resolver em ação das personagens urbanas. Há algo experimentado individualmente, mas que não se manifesta altivamente. Note-se, portanto, que o conto estabelece uma comparação, realizada por meio da intercalação dos espaços, entre a selva e a cidade, espaços que se constituem enquanto núcleos narrativos, por meio da dinâmica relacional entre o eu e o outro, que se apresenta em cada um deles. Em outras palavras, trata-se de espaços/núcleos narrativos que têm as suas relações definidas e distinguidas a partir dos modos de vida, valores e ideais que regulam as relações eu x outro.

O título, enquanto elemento textual cuja função pode, de certa forma, dar notícias sobre o assunto do texto, dialoga com a posição que “a menor mulher do mundo” ocupa na narrativa, uma vez que a pigmeia permanece, na maior parte do tempo, como uma terceira pessoa: o assunto sobre o qual se fala. Isso porque à pigmeia não é dada a voz dentro do conto e dentro da constituição da relação, que, por efeito de construção, é criada a partir das personagens representativas da civilização ocidental de matriz europeia. Note-se, pois, como o procedimento utilizado no ato de narrar caracteriza a relação eu x outro no conto, cuja construção parece ser unilateral e especular, pois projeta a imagem do eu no outro, que deve, segundo a lógica daquele que vê (principalmente as personagens urbanas), refletir o eu em todo o seu conjunto de normas e valores constitutivos. Isso significa dizer que a diferença não é tolerada, porque ela significa, em última instância, um despreparo para o outro, muito presente nos indivíduos pertencentes a uma cultura altamente regulada e controlada, que rejeita e nega o que de diferente se lhe apresenta.

⁴⁹ “E a própria coisa rara? Enquanto isso na África, a própria coisa rara tinha no coração — quem sabe se negro também, pois numa Natureza que errou uma vez já não se pode mais confiar — enquanto isso a própria coisa rara tinha no coração algo mais raro ainda, assim como o segredo do próprio segredo: um filho mínimo” (Lispector, 1998, 73).

Pode-se dizer que o conto sugere, por meio de seus contrastes e de seus reflexos nas dinâmicas relacionais, que não há uma saída fácil para o ser humano. Os afetos, no conto e na literatura de Lispector, são ambivalentes e potencialmente ameaçadores, porque estão submetidos e capturados pelos preceitos que regulam a cultura dominante, que além de aprisionar o eu, submete o outro às mesmas amarras. No entanto, também guardam consigo uma potencialidade para a liberdade e para a abertura, quando desprovidos dos vínculos normativos. A linguagem organizada é responsável por instituir uma ideia delimitada de eu, que deve corresponder ao sistema de valores a que se associa, logo, tal ideia é condicionada pelas construções de gênero, raça e classe, por exemplo, que enraízam a noção de eu, fazendo com que ele seja uno e individual.

Tais construções culturais, quanto mais rígidas se apresentam, mais rígidos parecem deixar os indivíduos que a ela se submetem e as relações por eles construídas. Este contraste explorado pelo conto é o que permite que a pigmeia seja uma espécie de raridade, pois ainda que humana, ela não conhece esses “refinamentos crueis” da civilização ocidental de matriz europeia, ou seja, as noções coercitivas da sociedade e da cultura de Marcel Pretre não fazem parte de sua experiência. Ao explorar esta oposição, o conto permite vislumbrar algo de novo no modo de estabelecer as relações, que não habita totalmente um pólo nem o outro, mas que, por meio da manifestação dessas forças que se entrecruzam, permite que algo de diferente possa surgir. Essa e outras narrativas de Lispector não estão preocupadas em resolver os problemas que colocam, amenizar ou tornar transparentes as complexidades humanas, no entanto, pode-se dizer que oferecem-nos direções. Neste caso, pode-se dizer que o caminho se encontra mais próximo e mais alinhado à natureza, como a pigmeia, que, em sua pequenez, guarda algo ainda menor (sob a égide de seu “filho mínimo”): a substância – como aquilo que perdura, que resiste à captura.

2.2. A BELA E A FERA OU A FERIDA GRANDE DEMAIS

O conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, o último conto do livro homônimo, narra a história de uma mulher chamada Carla de Sousa e Santos, que, ao sair de um salão de beleza, lembra-se de ter informado o horário errado de sua saída para o seu motorista, fato que a faz ficar durante uma hora e meia sozinha na rua. Nesse período, perdida em devaneios, a mulher se depara com um mendigo que a aborda para pedir dinheiro. É, então, no embate com a

alteridade que o mendigo figura, somado à ferida aberta que ele traz em uma das pernas, que a personagem se confronta.

O conto, ao narrar este encontro fortuito de Carla – uma mulher rica e socialmente protegida – com o mendigo, narra o percurso da personagem protagonista de confronto da miséria alheia, que atravessa a sua própria existência – desestabilizada interiormente em razão do encontro. O conto reelabora a narrativa “A bela e a fera”, a fim de expor a assimetria radical existente entre as classes, um certo mal-estar ético que advém do olhar, do contato e da revelação de uma verdade incômoda: a de uma ferida que atravessa e constitui as existências. Tem-se, como situação inicial, a saída de Carla do salão de beleza, observe-se:

Começa: Bem, então saiu do salão de beleza pelo elevador do Copacabana Palace Hotel. O chofer não estava lá. Olhou o relógio: eram quatro horas da tarde. E de repente lembrou-se: tinha dito a “seu” José para vir buscá-la às cinco, não calculando que não faria as unhas dos pés e das mãos, só massagem (Lispector, 1979, p. 133).

Como em muitas narrativas de Lispector, em que algo de diferente irrompe no cotidiano ordinário das personagens, tem-se o fato de que a personagem protagonista se esquece de que não faria as unhas, apenas a massagem. Sendo liberada mais cedo, em vez de ligar para o seu motorista para que fosse buscá-la ou pedir um táxi, resolve esperar na rua, uma vez que, segundo ela, fazia tempo que não ficava sozinha. A personagem, então, ao escolher “ficar sozinha”, se esquece de que, na rua, compartilha-se da companhia de desconhecidos. A decisão parece ser tomada como se ela apenas mirasse nas benesses de estar desacompanhada, de maneira contemplativa, eliminando de seu campo de consciência outros fatos que poderiam lhe ocorrer nessa situação.

Por meio de um narrador onisciente intruso, que narra a história como se a fabricasse na hora ao dizer “começa”, um pouco às avessas daquilo a que o título do conto parece aludir, isto é, às narrativas maravilhosas que se iniciam com “era uma vez” como se se tratasse de uma história que aconteceu em tempos remotos –, neste conto, a marcação do início parece desmistificar a história. Alguns elementos desse primeiro trecho da narrativa permitem fazer inferência da classe social da protagonista, caracterizada pela ida ao salão de beleza para fazer massagem e pelo chofer que a leva aos lugares. A estranheza de estar na rua, sozinha, é registrada pelo narrador quando aponta que ela “não se lembrava quando fora a última vez que estava sozinha consigo mesma. Talvez nunca.” (Lispector, 1979, p. 133). Infere-se, pois, que, em sua vida burguesa ordinária, a personagem sempre se encontra acompanhada, seja pelo seu marido, do qual o

narrador nos revela a existência, seja pelas “colegas” de seu círculo social, seja pelos seus filhos ou pelo seu chofer.

Trata-se de uma vida, então, constituída pela presença do outro, na qual a personagem funda e fixa a imagem de si: “Sempre era ela – com outros, e nesses outros ela se refletia e os outros refletiam-se nela. Nada era – era puro” (Lispector, 1979, p. 134). Confirma-se, neste trecho, a ideia de que a sua relação cotidiana com os outros que a cercavam era constituída por um ocultamento do eu no outro, e vice-versa, instâncias que se confundiam a partir de projeções e mascaramentos. Lispector, em suas narrativas, mostra-se atenta para o fato de que viver em sociedade implica, fatalmente, a assunção de funções sociais que, na relação eu x outro, adquirem as características da máscara. Cumprir uma função social é, pois, usar a máscara a ela associada, definida e controlada socialmente. De maneira semelhante ao conto anteriormente analisado, o narrador deste conto utiliza-se de aproximações e afastamentos de sua personagem central, Carla. A personagem protagonista, então, possui certo conhecimento e consciência da necessidade que tem de camuflar-se a partir das máscaras que os papéis sociais lhe impõem – o que não parece anular certa dose de frustração perante a superficialidade das relações concretizadas.

Ao se olhar no espelho, a protagonista se vê como “cinquenta milhões de unidades de gente linda. Nunca houve – em todo o passado do mundo – alguém que fosse como ela” (Lispector, 1979, p. 134). Revela-se, aí, um apego à beleza por parte da personagem, que, olhando-se no espelho, nota a beleza de seu corpo, em sua integridade e unicidade perante os outros, ou seja, a beleza, para ela, é algo que a distingue, que a diferencia e separa dos outros. Esse dado pode ser vinculado ao fato, não coincidente, de que a personagem se encontrava, na situação inicial do conto, em um salão de beleza, local que produz comercial e artificialmente a beleza. Há, também, na obra de Lispector, uma diferenciação entre o rosto nu e o rosto maquiado, em que o primeiro representa o desnudamento e o segundo representa o ocultamento do eu na relação eu x outro e, também, na relação do eu com a alteridade de si própria.

Pode-se dizer que a maquiagem é um artifício utilizado pelas personagens femininas de Clarice Lispector na composição dessas máscaras. Mariana Borrasca Ferreira, em trabalho intitulado “(Des)mascaramentos: um estudo dos contos de Clarice Lispector”, realiza um estudo sobre as figurações das máscaras nos textos da autora. Em certo momento, a respeito da maquiagem, Ferreira (2018) escreve que: “Se, em alguns momentos, a maquiagem ressalta os

traços das personagens, destacando suas belezas e caráter sedutor, em outros, ela acaba se sobrepondo ao belo, ao natural, chegando ao extremo *nonsense* de apagá-las, desprovido-as de suas faces” (Ferreira, 2018, p. 97). Note-se, então, que a noção de beleza é, como sugerem ser as noções humanas (como vimos anteriormente com a noção de amor), ambígua e ambivalente. A beleza parece, também, estar ligada ou ao desnudamento, que, neste caso, implica a ausência de maquiagem, ou ao realçamento dos traços das personagens a partir da maquiagem, que deixa de atuar como uma máscara social e passa a ser um artifício de sedução ou de empoderamento do eu. Lóri, personagem protagonista de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), se dá conta do papel da maquiagem na relação que estabelece consigo própria e com Ulisses, homem que a seduz, no decorrer do romance. No início de seus encontros com o professor, Lóri

Vestiu um vestido mais ou menos novo, pronta que queria estar para encontrar algum homem, mas a coragem não vinha. Então, sem entender o que fazia — só o entendeu depois — pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto branco de pó parecia uma máscara: ela estava pondo sobre si mesma alguém outro: esse alguém era fantasticamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. Esse alguém era exatamente o que ela não era (Lispector, 1998, p. 11).

Percebe-se, aí, que a maquiagem atua não apenas como uma máscara que oculta a face, mas também como uma forma de produzir um outro “eu”, mais próximo da imagem de si que a personagem deseja afirmar para si própria e para Ulisses. Note-se, então, que a maquiagem, neste caso, atua como uma forma de criar uma *persona*, ação que Lispector não evidencia com julgamentos, mas com a consciência de que a participação e a sobrevivência em sociedade exigem certos camuflamentos, porém, não sem desconfortos e renúncias. Isso configura, também, um risco: para Lóri, o de se expor de corpo e alma à Ulisses — “A máscara a incomodava, ela sabia ainda por cima que era mais bonita sem pintura. Mas sem pintura seria a nudez da alma” (Lispector, 2020, p. 49); para Carla, o de não adequar-se integralmente ao meio em que vive e o de não possuir de fato o *status* que sua posição social lhe confere.

O incômodo que pode ser inferido na ideia de que não havia pureza nas relações de Carla, pode tanto se tratar de uma indagação sobre a possibilidade de verdade nas relações humanas, um pensamento que pode ser compreendido em Carla, já que ela está, até certo ponto, consciente das máscaras necessárias para garantir e manter o seu *status*, mas também pode ser compreendido como um cansaço acumulado deste esforço, que, como consequência, revela à

própria personagem um “eu” que fora adormecido, e que àquela hora da tarde, sozinha, poderia ser despertado.

A primeira parte do conto, que antecede o encontro da personagem protagonista com o mendigo, consiste na caracterização de Carla, que, por meio das intrusões do narrador, é realizada com um rigoroso grau de ironia, metáforas e paradoxos, criados a fim de apresentar a personagem em sua frágil consistência, prestes a ser desorganizada. Ao dizer que Carla “até suou frio na testa, por tanto lhe ser dado e por ela avidamente tomado” (Lispector, 1979, p. 134), fica sugerido, em razão do paradoxo existente na frase, que, ainda que algo lhe seja dado/ofertado, a única forma de aceitar é a partir da tomada, do apossar-se indevidamente, isto é, sem reflexão crítica. O narrador se refere à vida burguesa que ela tem, conquistada por meio dos seus casamentos como forma de se integrar socialmente e de criar a sua segurança.

Isto é algo que caracteriza muitas das personagens femininas secundárias de Lispector, e que define, sobretudo, as “mulheres fortes”, que se identificam com as funções sociais que cumprem e que não têm crises ou questionamentos em relação a elas, como é o caso da tia de Joana e a mulher da voz em *Perto do coração selvagem* (1943), Vitória em *A maçã no escuro* (1956) e Glória em *A hora da estrela* (1977). Essas mulheres são objetos de certa admiração e inveja por parte das protagonistas conflituosas e questionadoras, pois se sentem confortáveis em participar do jogo social ao cumprir os papéis que lhes foram atribuídos. Carla pode ser compreendida como uma dessas mulheres que faz o que tem de ser feito para garantir a sua integração social plena. Confundir-se, porém, com a função social que se cumpre em sociedade é identificar-se completamente com a máscara, alienar-se nela – o que pode ser um sucesso precário.

No entanto, as grandes personagens de Lispector têm sempre um pé dentro e outro fora das funções sociais que desempenham nas relações e interações com o mundo e consigo mesmas. Seu mal-estar, neste sentido, é permanente. É por isso que, para elas, a relação com a alteridade é um campo aberto à alegria, à decepção e à dor. E é, também, na obra de Clarice Lispector, uma fatalidade da condição humana. É a partir de um jogo entre viver e se assistir viver que é construído o conflito dramático do conto protagonizado por Carla, que, muito antes de seu encontro com o mendigo, já que desde a situação inicial ela está entregue aos seus devaneios de mulher que, uma vez longe das companhias que sempre a rodeiam, questiona o seu próprio modo de viver.

Parte da caracterização da personagem realizada pelo narrador, mas também da autopercepção dela, consiste em seu nome – motivo que retorna no fim do conto. O narrador diz de forma irônica que Carla “tinha um nome a preservar: era Carla de Sousa e Santos. Eram importantes o ‘de’ e o ‘e’: marcavam classe e quatrocentos anos de carioca” (Lispector, 1979, p. 134). Note-se que, até este momento da história narrada, o nome da protagonista não havia sido apresentado, o que é normal nas narrativas da autora, no entanto, quando o nome aparece de maneira marcada, há sempre uma contribuição do nome para a história narrada. Isso acontece, por exemplo, com G.H. de *A paixão segundo G.H.* (1964), cuja abreviação sugere, também, a abreviação de sua existência confinada em uma cobertura; há também o caso de “Pequena Flor” do conto “A menor mulher do mundo”, que flagra o ato de nomear como ato de redução da existência do outro. O nome, ou, ainda, o ato de nomear em Lispector, atua como uma maneira de identificar as coisas no mundo, mas com a consequência de delimitá-las ou reduzi-las. Ao afirmar que Carla tinha um nome a preservar, fica sugerido que ela, além de máscaras e de expectativas a sustentar, encontrava-se totalmente delimitada pelo seu nome – e o que ele significava para ela.

Este nome, no entanto, não lhe confere uma posição equivalente àquela dos homens com os quais se relaciona. Embora nas tradições de sua linhagem familiar o casamento tenha sido utilizado como estratégia de estabilidade na classe social, há uma marcação de sua distinção e condição de subalternidade em relação aos homens, condição que ela parece ignorar até o momento:

Ela que, sendo mulher, o que lhe parecia engraçado ser ou não ser, sabia que se fosse homem, naturalmente seria banqueiro, coisa normal que acontece entre os ‘dela’, isto é, de sua classe social, à qual o marido, porém, alcançara com muito trabalho e que o classificava de ‘self made man’ enquanto ela não era uma ‘self made woman’ (Lispector, 1979, p. 135).

O narrador do conto sublinha a condição de mulher de Carla e a posição e funções sociais que ela ocupa, de modo “natural” e sem questionamentos ou crises, até encontrar-se ou defrontar-se com o mendigo. Ela é uma vaidosa e bela mulher que, por meio de casamentos com os de sua classe social – rica, burguesa –, garante a sua integração social e cumpre o que lhe exige a sua classe social, as suas funções familiares e maritais/conjugais. O encontro/confronto com o mendigo é o evento inesperado que, rompendo o seu cotidiano alienado e automatizado, funciona como uma fissura na sua persona (máscara) e, a partir daí, além do conflito mulher rica

x homem miserável, ela viverá um conflito entre a sua máscara e um si mesma recalcado. Nas narrativas de Clarice Lispector, como dito anteriormente, algo de infamiliar irrompe no cotidiano da personagem, que, no confronto que aí se estabelece com a alteridade, realiza um processo interno de reconhecimento de si, mas, principalmente, de reconhecimento de si no outro, diminuindo, então, as distâncias da infamiliaridade, revelando, assim, uma identificação.

A caracterização do mendigo é confrontada com a de Carla, uma vez que, em sua diferença notável, aborda a personagem para lhe pedir dinheiro: “Um homem sem uma perna, agarrando-se numa muleta, parou diante dela e disse: - Moça, me dá um dinheiro para eu comer? “Socorro!!!” gritou-se para si mesma ao ver a enorme ferida na perna do homem. “Socorre-me, Deus”, disse baixinho. Estava exposta àquele homem. Estava completamente exposta (Lispector, 1979, p. 135). A maneira como acontece o movimento de diferenciação entre a protagonista e o mendigo faz-se por uma comparação contrastiva, que sustenta, na imagem criada a partir dos elementos da perna e da muleta, conexões simbólicas que se expandem dentro do contexto do conto. A personagem e o mendigo se diferenciam em, praticamente, todos os níveis que foram explorados pelo conto até o momento do seu encontro: 1) A personagem dá muita atenção e importância para a beleza; o mendigo não corresponde, certamente, ao que ela consideraria belo, ainda mais quando o narrador descreve a sua “boca sem dentes” (Lispector, 1979, p. 137); 2) Ela pertence a uma classe social elevada; ele, não; 3) A ferida do homem está exposta, enquanto a de Carla, como fica sugerido, está oculta, mascarada.

É possível perceber, além disso, as conexões fabulares e temáticas que há entre este conto e outro conto presente no *corpus* de nossa dissertação, “Perdoando Deus”. Em ambos os contos, as personagens protagonistas estão gozando de um momento de solidão e paz, pensando sobre coisas acerca de si mesmas e de suas qualidades e potências, até que se deparam com algo que contrasta brutalmente com o estado de graça até então experimentado. É terrível porque a experiência das protagonistas vai ser construída a partir da articulação entre as percepções e sensações opostas que são vivenciadas, então, com grande intensidade.

No conto sob análise, Carla se depara com um mendigo cujos traços diferenciais podem ser condensados numa manifestação brutal não apenas do feio, mas da sujeira. Freud, em *O mal-estar na civilização* (1930), escreve sobre três elementos que, de certa forma, sustentam a ideia de cultura: a beleza, a limpeza e a ordem. Sobre a beleza, ele escreve que “a coisa inútil, que esperamos ver apreciada na civilização, é a beleza. Exigimos que o homem civilizado venere

a beleza, onde quer que ela lhe surja na natureza, e que a produza em objetos, na medida em que for capaz de fazê-lo” (Freud, 1930, p. 35). É possível, a partir dessas considerações, estabelecer conexões entre a importância da beleza para o ideal de ser humano civilizado e para a protagonista Carla, sobretudo por ela pertencer a uma classe social elevada para a qual a beleza é uma condição de pertencimento e um símbolo de superioridade social e individual, principalmente a feminina. Por outro lado, o mendigo aparece de surpresa como um choque para Carla, que, neste momento, confirma-se alienada na máscara que lhe fora dada e que ela assumira, já que seu horror e sua surpresa demonstram o seu completo alheamento da realidade existente fora de seu círculo social.

O mendigo rompe com a ordem do mundo de Carla, perturba a sua paz. Quando Freud escreve que “a sujeira de qualquer tipo nos parece inconciliável com a civilização; estendemos para o corpo humano a exigência da limpeza” (Freud, 1930, p. 35), a polissemia da palavra “limpeza” refere-se não apenas aos corpos, mas à própria civilização e aos espaços sociais mediados por ela. Isso fica claro quando Carla assume, após a sua surpresa com o mendigo, que deveria esperar encontrar esse “tipo de gente” naquele espaço. Por isso, o mendigo constitui, na experiência de Carla, um abalo da ordem de seu mundo. O horror de Carla, então, dá-se por causa da condição do mendigo, de sua aparência e disposição, mas sobretudo pela maneira como sua aparição a desorganiza, fazendo com que ela não saiba como agir. Trata-se, pois, de dois conflitos dramáticos que se sobrepõem, evidenciando de maneira entrecruzada as relações eu x outro que tendem a ocorrer em *Lispector*, isto é, com o choque entre dois universos distintos, que, em relação, desvelam partes recalcadas do eu.

Isso fica claro quando Carla decide dar ao mendigo a única nota de 500 cruzeiros que tinha no bolso, revelando não ter a mínima noção da quantidade que costumava ser dada aos mendigos, fato que atesta o seu alheamento do mundo a que eles pertencem. Este alheamento mostra, também, como os seres humanos habitam em mundos completamente diferentes a partir da classe social a que pertencem, o que cria uma distância “insuperável de milênios”⁵⁰. Ela não só não estava acostumada a estar só, mas também não estava acostumada a estar na rua, “exposta” às pessoas que não compartilham de sua classe social.

⁵⁰ Trecho retirado do conto “A menor mulher do mundo”, analisado anteriormente. Utilizo-me desta expressão, uma vez que ela, no contexto a que pertence, também parece aludir a uma distância de realidades que deveriam ser conhecidas, diminuídas, e, talvez, superadas, mas que não são em razão da própria dinâmica da civilização, que impõe normas, valores e condutas a serem seguidas.

Carla, como já dito anteriormente, corresponde, num primeiro momento, ao perfil das mulheres bem integradas à ordem social, na obra, e, comumente, invejadas pelas personagens protagonistas, que fogem ou não correspondem ao que se espera delas. No entanto, o preço da integração plena se dá ao custo de algo que se pode chamar de liberdade e, também, da renúncia de sua própria potência desejante:

Enquanto isso, a cabeça dele pensava: comida, comida, comida boa, dinheiro, dinheiro. A cabeça dela era cheia de festas, festas, festas. Festejando o quê? Festejando a ferida alheia? Uma coisa os unia: ambos tinham uma vocação por dinheiro. O mendigo gastava tudo o que tinha, enquanto o marido de Carla, banqueiro, colecionava dinheiro. O ganha-pão era a Bolsa de Valores, e inflação, e lucro. O ganha-pão do mendigo era a redonda ferida aberta” (Lispector, 1979, p. 137).

A repetição do termo “festas”, sugere um domínio do desejo-pensamento de Carla, que parece resumir, além da realidade em que ela vive, o sentido até então posto de sua existência. As festas, na alta sociedade, são marcadas pela exposição e pela manutenção das aparências, ou seja, consistem, simultaneamente, em uma celebração da ordem social e de sua hierarquia e, também, no assujeitamento aos papéis sociais impostos pelo aparato social – o que, particularmente no caso das mulheres, significa cumprir papéis e funções sociais bem delimitados e controlados. Logo, além de as festas simbolizarem, no pensamento de Carla, o seu modo de existir no mundo, são também evidência de uma restrição de sua potência desejante, que deve se limitar ao papel que “lhe fora dado, e, por ela, avidamente, tomado” (Lispector, 1979, p. 137) – por escolha, decerto, mas talvez sem a consciência do que essa escolha implicava para si.

O mendigo, por sua vez, tem o seu pensamento e a sua potência desejante reduzida por forças sociais ao dinheiro e à comida. Para aqueles que não têm uma boa condição social, a “saída” passa a ser criar formas de ganhar dinheiro, uma vez que é por meio dele que é possível acessar o bem-estar e o gozo. Em outras palavras, no caso do mendigo, a sua posição social é o que lhe delimita, de *per si*, o pensamento e a potencialidade do desejo. Ser pobre na ordem social capitalista é ter de lidar com limitações de todo tipo, porque a vida se reduz à sua própria manutenção básica; ser miserável é estar limitado à sobrevivência de modo extremo: comer o que der, dormir/morar onde der e, neste sentido, perder a sua humanidade e civilidade ao aproximar-se da condição de bicho (mas no sentido negativo disso). O desejo, assim, passa a ser território do outro, no sentido de que há sempre um outro ditando o que deve ser desejado, e,

para além disso, o que é possível de ser desejado. É nesse sentido que opera, também, a crise na imaginação constatada na análise do conto “A menor mulher do mundo”. Há uma diminuição da capacidade imaginativa na civilização, que, ao reduzir os indivíduos aos seus papéis sociais, reduz também as suas possibilidades, fazendo com que os imaginários sejam como que desertificados por falta de nutrição. Vê-se que a desumanização do mendigo contrasta com a condição social de Carla, que é rica. O conto, porém, opera com um quiasmo para, após demarcar as diferenças entre Carla e o mendigo, indicar, via comparação por similaridade existencial, as semelhanças entre a mulher e o pária social. Logo, há uma distinção que é estabelecida entre a comparação contrastiva entre os personagens, baseada na diferença de classe social, suas implicações e seus efeitos, e uma comparação por semelhança entre a mulher e o pária social baseada em suas respectivas existências na sociedade. A condição social de Carla, além disso, é responsável, na ordem do capitalismo, por manter o mendigo nesta condição. Portanto, a ambivalência surge, também, deste ciclo que se retroalimenta.

O contato não apenas com o mendigo, mas com o mundo que o mendigo, inadvertidamente, abre para ela, faz com que Carla perceba que sabia gerir a sua vida fechada e reclusa de gente rica, mas que, vendo que o mundo era maior do que o seu mundo individual, percebe que não sabia lidar com a desigualdade social. Há um conflito interior na personagem, que, de certa forma, compreende que há uma espécie de “interdição moral” em sua forma de ver e viver a sua vida, agora que ela é lembrada, pelo infortúnio do encontro, da existência do mendigo e da ausência de beleza da vida, e, por isso, “o mundo gri-ta-va!!! Pela boca desdentada desse homem” (Lispector, 1979, p. 139). Essa “interdição moral” se caracteriza a partir do desconforto que se instaura em Carla quando ela é praticamente obrigada a se dar conta de uma verdade incômoda a ela. Algo parecido também ocorre no conto “Perdoando Deus”, é como se as personagens definissem o mundo como um conjunto restrito de coisas, mas se esquecessem de que o mundo é mais vasto do que as suas percepções alcançam. É como se a boca desdentada, feia, repleta de vazios do mendigo, representasse toda a desestruturação do mundo, que também é vazio e feio. De certa forma, é a partir do contato com o mendigo que Carla tem acesso à ilusão de um mundo sob a égide do qual ela vivia, e que se revela em sua desorganização e feiúra.

O narrador de 3ª pessoa se utiliza da intrusão e do discurso indireto livre para flagrar as percepções, os pensamentos e as descobertas de Carla – mulher rica, burguesa, alheia ao que não compõe o seu mundo (seu círculo social) até o encontro inesperado com o mendigo. Ao destacar

o que ela vive e experimenta no contato com esse outro incômodo, o narrador mostra como operam a alienação e a má fé das elites ricas que, na ordem capitalista, produzem a pobreza e a miséria. Em paralelo, e como que simultaneamente, mostra como a mulher, mesmo nesta classe social (elite rica), é assujeitada a valores, ideias e comportamentos que lhe dão uma posição subalterna sociocultural e existencialmente.

Este processo vivenciado pela personagem protagonista evidencia a maneira como a existência do mendigo, e não apenas dele em si, mas de todo um universo que ele abre para ela, dando a ver, também nela, a ferida purulenta. A alteridade, nas narrativas de Lispector, atua de modo especular, uma vez que, no confronto com o outro, veem-se a si próprios. Sobre isso, há, no conto “Os espelhos”, presente na coletânea *Para não esquecer* (1992), um trecho em que a narradora diz:

O que é um espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho conseguindo ao mesmo tempo isenção de si mesmo, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade é ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem - então percebeu o seu mistério (Lispector, 1992, p. 7).

Ver o mundo com os olhos do outro é sê-lo – o que pode ser um exercício fascinante e sedutor, mas se durar mais do que deve ameaça a existência do eu. O que é possível destacar disto, no entanto, é que Lispector é atenta a este fato, o de que olhar o outro significa percebê-lo a partir dos parâmetros e interesses do eu, no entanto, afirma em seus textos a ideia importante de retirada do eu de seu solipsismo, que, como ideal para ser atingido de modo absoluto, pode se revelar mortal (mortal para o eu e para o outro).

Portanto, a maneira como a narradora descreve o encontro com o espelho, no trecho acima citado, pode ser compreendida como uma metonímia das relações eu x outro. Esse é o grande paradoxo experimentado por uma parte das personagens de Lispector, pois a condição humana as coloca em um lugar do qual não podem renunciar: toda relação implica, de alguma forma, a especularidade, ou seja, ver o outro nos seus termos é algo que se afirma como um ideal na obra da autora, mas que se cumpre de modo limitado na vida real. Isso porque é muito difícil abdicar do eu e, também, porque o eu é requerido pelo outro (é uma instância de legitimação de sua existência).

A relação com os espelhos também deixa entrever a relação do eu consigo próprio, uma vez que o espelho, sendo um objeto, não possui a capacidade de devolver o olhar. Logo, o que é revelado para a Carla, no contato com o mendigo, surge de um profundo olhar para si mesma, que, alheia ao que o mendigo vê ou pensa, reflete sobre si. Parte do conflito de Ana, do conto “Amor”⁵¹, por exemplo, reside também no fato de que o cego dispara, nela, um incômodo, justamente por estar fruindo de sua existência sem a preocupação do olhar do outro. Carla, por sua vez, sendo dotada da capacidade de enxergar, pouco vê além do mundo que a rodeia: Belo, porém, limitado⁵². O Belo, no conto, está ligado a uma espécie de síntese que deve sobressair do comportamento humano, principalmente daqueles pertencentes às classes mais abastadas. O imperativo da beleza sobre qualquer sinal de feiura e de grotesco como noções que constroem grandes cidades, bem como grandes centros periféricos, grandes margens, grandes minorias. No conto, não só o cotidiano automatizado e regulado de Carla é atravessado, mas também a frágil beleza que o sustenta.

A obra de arte a que o Belo é associado, no conto, é o quadro de Monalisa, cuja memória do encontro e do contato retorna ao presente da protagonista. A utilização do termo comparativo (“como”), atua como uma forma de presentificação da sensação passada que retorna ao presente, mas que em sua relação com ele – o presente –, atualiza-se. A visão da Monalisa, nesse sentido, enquanto um ponto fixo no passado que é resgatado, atua como a experiência primeira, física (do susto) que afeta a percepção da personagem protagonista; a ferida exposta do mendigo, por sua vez, ao ligar-se/relacionar-se com a experiência primeira, estabelece, ou, ainda, se revela em sua trilha memorialística, movimento (ou processo) por meio do qual os acontecimentos se inter cruzam e ganham – novos – sentidos. Em “Origem do drama barroco alemão” (1928), Walter Benjamin, em capítulo intitulado “A palavra como ideia”, escreve:

As idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas. O que quer dizer, antes de mais nada, que as idéias não são nem os conceitos dessas coisas, nem as suas leis. Elas não servem para o conhecimento dos fenômenos, e estes não podem, de nenhum modo, servir como critérios para a existência das idéias [...] Elas permanecem escuras, até que os fenômenos as reconheçam e circundem. É função dos conceitos agrupar os fenômenos, e a divisão que neles se opera graças à inteligência, com sua capacidade de estabelecer distinções, é tanto mais

⁵¹ Neste conto, a protagonista Ana, de dentro do bonde, vê um cego a mascar chicles no ponto, algo que instaura nela uma desorganização do cotidiano ordinário antes regulado.

⁵² “Estou é brincando de viver, pensou, a vida não é isso. ‘A beleza pode ser de uma grande ameaça’. A extrema graça se confundiu com uma perplexidade e uma funda melancolia. ‘A beleza assusta’” (Lispector, 1979, p. 140).

significativa quanto tal divisão consegue de um golpe dois resultados: salvar os fenômenos e representar as idéias (Benjamin, 1984, p. 57-58 - colchetes nossos).

Logo, a experiência do susto da personagem protagonista quando em contato com o quadro da Monalisa, enquanto um acontecimento, quando recuperado por meio do retorno do susto no contato da protagonista com a ferida exposta do mendigo, realiza-se como fenômeno. Trata-se, pois, de dois fenômenos que se constituem, na caracterização/representação de Carla como ideias, que, como constelações, para falar com Benjamin, iluminam-se. O susto, que outrora trazia consigo o Belo, retorna, mas trazendo, de maneira oposta, o seu contrário. Isso ocorre, embora de maneira distinta, em “Perdoando Deus”, que analisaremos mais à frente, conto no qual o sentimento do medo que irrompe na personagem-protagonista quando encontra um rato morto, assemelha-se, em sua perspectiva, ao medo que, quando criança, sentia de ratos.

Walter Benjamin, em um ensaio intitulado “A imagem de Proust”, presente na coletânea *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política* (1987), realiza uma análise a respeito da não-linearidade da obra de Proust, uma vez que há, na construção da narrativa, o lampejo de uma memória que é involuntária frente àquela memória racional ou voluntária – que se apresentaria sob a égide da linearidade, note-se:

Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento daquilo que em geral chamamos de reminiscência? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite (Benjamin, 1987, p. 37).

Nesse sentido, para Benjamin (1987), a memória involuntária se aproxima mais da experiência a que se liga, consistindo, assim, em uma memória mais autêntica. Nesse sentido, o contato de Carla com o mendigo e com a sua ferida aberta, ativa uma memória que aparece, na não-linearidade, aqui, de Lispector, como involuntária, e que “transporta” a protagonista para o que sentiu e experimentou frente à Monalisa: o susto – caracterizado por uma certa desestabilização das estruturas fundantes da personagem-protagonista. Segundo Benjamin, ainda, é apenas pela memória involuntária que algo da experiência vivida pode ser conservada, o que dá algum sentido ao final do conto, uma vez que, embora Carla não se lembre do nome do mendigo, fica sugerido que a experiência vivida é sentida em sua impossibilidade de delimitação.

Pode-se dizer, ainda, que a ferida do homem assusta Carla, porque a vigia, porque está ali à espreita, caracterizando-se, por fim, como a sua própria consciência, ou, ainda, com a consciência humana – a ferida do homem. A imagem de Monalisa, famosa por acompanhar o espectador em todos os ângulos com o seu olhar, devido às técnicas com que o retrato foi realizado, é resgatada, isso porque Carla sente que a ferida é como uma espécie de herança, que, transmitida por fatalidade e legada involuntariamente, não pode ser driblada – ainda que dela não tenha consciência. O homem da ferida se confunde, então, com a ferida do homem, que, no universo do conto, diz respeito à natureza ameaçadora da beleza como um fator que, sendo um valor a ser preservado pelas camadas mais abastadas da sociedade, atua como uma camuflagem do que destoa de tal noção ou experiência. Carla se sente vigiada, por fim, pela sua própria consciência, que se revela por meio da *outra* que habita em si, e que, agora, é destacada da máscara por ela utilizada e defendida até então. Isso permite que o seu distanciamento inicial do mendigo, causado pela diferença de classe social e seus efeitos, dê espaço para uma aproximação que se dá também no plano existencial, já que Carla se identifica com a marginalidade do homem ao se reconhecer também à margem. É ela quem se vê identificada com a condição social de pária, a qual se desdobra em identificação com a marginalidade social. No entanto, as razões disso são específicas e dizem respeito à sua condição de mulher.

Carla assume para si mesma, em razão de seu encontro, que foi vendida: “Sim, casara-se pela primeira vez com o homem que ‘dava mais’, ela o aceitara porque ele era rico e era um pouco acima dela em nível social. Vendera-se” (Lispector, 1979, p. 141). Afirma-se, aqui, a escolha da protagonista, que ela fez de maneira consciente, mas que, no encontro com o mendigo, compreende também a consequência de suas escolhas, ou seja, escolhera o casamento por conveniência, o que resultou em seu aprisionamento às convenções sociais, à necessidade de ser bem vista e de estar acompanhada. É, então, a partir do caminho autorreflexivo que a protagonista percorre, que ela toma consciência de sua má-fé:

Tomava plena consciência de que até agora fingira que não havia os que passam fome, não falam nenhuma língua e que havia multidões anônimas mendigando para sobreviver. Ela soubera sim, mas desviara a cabeça e tampara os olhos. Todos, mas todos - sabem e fingem que não sabem. E mesmo que não fingissem iam ter um mal-estar (Lispector, 1979, p. 142).

O filósofo Jean-Paul Sartre, trabalha em suas obras a ideia de “má-fé”, sobre a qual escreve:

Costuma-se igualá-la à mentira. Diz-se indiferentemente que uma pessoa dá provas de má-fé ou mente a si mesma. Aceitemos que má-fé seja mentir a si mesmo, desde que imediatamente se faça distinção entre mentir a si mesmo e simplesmente mentir. Admitimos que a mentira é uma atividade negativa. Mas esta negação não recai sobre a consciência, aponta só para o transcendente (Sartre, 1997, p. 93).

Logo, o que acontece neste trecho remete à consciência que Carla possuía, antes mesmo do seu encontro com o mendigo, da existência das pessoas que passam fome, ou seja, ela ocultava de si mesma a consciência que tinha da miséria. Segundo Sartre:

[...] para quem pratica a má-fé, trata-se de mascarar uma verdade desagradável ou apresentar como verdade um erro agradável. A má-fé tem na aparência, portanto, a estrutura da mentira. Só que – e isso muda tudo – **na má-fé eu mesmo escondo a verdade de mim mesmo.** Assim, não existe neste caso a dualidade do enganador e do enganado. A má-fé implica, por essência, ao contrário, a unidade de uma consciência (Sartre, 2014, p. 94 - grifos nossos).

Carla omite de si mesma a verdade, uma vez que, dar luz a ela é não mais poder negá-la, ou, renunciar à responsabilidade que, supostamente, lhe é atribuída ao saber. O mal-estar de Carla é, como ela própria aponta, um mal-estar generalizado, que se alastra, inclusive, no leitor, que é lembrado da existência dos que passam fome, a partir não apenas da aparição do mendigo na narrativa, para Carla, mas a partir, sobretudo, da identificação com a “negação” desta última.

Lispector, porém, não pretende resolver, neste conto, os problemas que expõe (ocorre o mesmo em *A hora da estrela* (1977) – em que a questão da pobreza também é abordada). Neste sentido, o conto expõe os impasses que afetam tanto a comparação contrastiva (a mulher rica x o homem miserável) quanto a comparação por semelhança (a mulher x o pária social). A opção da escritora é mostrar os impasses, e não resolvê-los numa síntese ou saída com final feliz – como se espera das narrativas maravilhosas a que alude, por meio do título e da construção das personagens. O mendigo, assim como a personagem da Fera, na narrativa a que o conto alude, não é apenas o monstro, mas o motor da transformação e da revelação que acomete Bela, que, em um momento de crise, questiona a própria existência e identidade, mas não por meio de um “pensamento de cabeça”, mas por um pensamento “de corpo” (Lispector, 1979, p. 142).

Em Lispector parece haver duas formas de pensamento, a racional (ligada à mente) e a sensitiva (ligada ao corpo). O pensamento racional parece estar ligado à razão, à lógica, mas sobretudo, a uma ideia que é elaborada sem que se tenha necessariamente vivido a experiência.

Por outro lado, o “pensamento de corpo” é aquele ligado à experimentação via corpo de uma vivência, que ao ser elaborada, transforma-se em compreensão da realidade. Esse tipo de “pensamento”, o de corpo, tem um espaço privilegiado em Clarice Lispector, uma vez que coloca em cena a experiência de uma maneira mais autêntica, porque emerge nas personagens-protagonistas sem que elas possam controlar ou prever, apenas irrompe como um evento – acontecimento que significa –, movimento que pode ser compreendido sob a ótica de Benjamin, também, quando aborda a memória involuntária em sua autenticidade. Em outras palavras, quando o “pensamento de corpo” brota ou rebenta nas protagonistas é que a experiência se torna mais significativa, uma vez que o acontecimento “ou fato” passa a significar, tornar-se um evento, pois se liga a uma rede de significações.

Alfredo Bosi em sua obra *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica* (2003), trabalha com uma definição de evento retirada de Carlo Diano, segundo a qual

Evento é tomado ao latim e traduz o grego *tyche*. Evento é, portanto, não *quicquid évenit* (tudo aquilo que acontece), mas *id quod cuique évenit, ó ti gígnetai ekásto* (aquilo que acontece para alguém), que escreve o poeta Filêmon glosando Aristóteles. Que alguma coisa aconteça, não basta para produzir um evento; para que haja um evento é necessário que esse acontecer eu o sinta como um acontecer para mim. No entanto, se todo evento se abre à consciência como acontecimento, nem todo acontecimento é evento (Bosi, 2003, p. 12).

Logo, o “pensamento de corpo” que Carla elabora apenas pôde se concretizar por causa do evento concreto que se trata de seu encontro com o mendigo, e como este evento se constitui como uma vivência significativa para ela. Em um primeiro momento da narrativa, tudo o que se vê são as distâncias que Carla sente e percebe em relação ao mendigo, distâncias, essas, que se dão no plano social, já que eles não pertencem à mesma classe social. No entanto, no decorrer do conto, é como se a personagem fosse sendo tomada, progressivamente, pelo evento que experimenta, entregando-se cada vez mais a ele, o que permite que, tanto ela quanto nós que a acompanhamos, tenhamos acesso a um outro plano, no qual é possível enxergar uma aproximação entre ela e o mendigo, ou seja, uma identificação:

Mas de repente aquele pensamento gritado: - Como é que eu nunca descobri que sou também uma mendiga? Nunca pedi esmola mas mendigo o amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus que me achem bonita, alegre, aceitável, e minha roupa de alma está maltrapilha... (Lispector, 1979, p. 143).

O narrador narra, na maior parte do tempo, a partir da visão-com, aproximando-se da perspectiva de Carla, a personagem protagonista do conto, o que significa dizer que o que vai para enunciação são os pensamentos e percepções dela. É Carla quem se identifica com o mendigo, ou seja, é ela quem estabelece uma relação de semelhança, no plano existencial, com ele⁵³. Há, no conto, dois planos que se relacionam, um por meio da comparação contrastiva – a diferença social entre os personagens –, outro por meio da comparação por similaridade – a condição existencial de pária social.

Carla, então, “pensou com ferocidade, eu estou perto de desmoralizar o dinheiro ameaçando o crédito do meu marido na praça. Estou prestes a, de um momento para o outro, me sentar no fio da calçada” (Lispector, 1979, p. 144). Este trecho define o momento em que a personagem chega a uma espécie de limite da experiência vivida, que resulta em uma ação de ruptura com o seu estado atual – o de uma mulher rica que havia saído de uma massagem em estado de bem-estar, calma e equilíbrio. A Carla que, neste momento, cogita sentar no meio-fio da calçada é como uma Carla rendida, já acometida pelo evento sobre o qual não parece ter tido nenhum controle (efeito sugerido pelo processo de encadeamento da narrativa em relação à forma e à técnica de monólogo interior), note-se:

Teve vontade de dizer: olhe, homem, eu também sou uma pobre coitada, a única diferença é que sou rica. Eu... pensou com ferocidade, eu estou perto de desmoralizar o dinheiro ameaçando o crédito do meu marido na praça. Estou prestes a, de um momento para outro, me sentar no fio da calçada. Nascer foi a minha pior desgraça. Tendo já pagado esse maldito acontecimento, sinto-me com direito a tudo. Tinha medo. Mas de repente deu o grande pulo de sua vida: corajosamente sentou-se no chão (Lispector, 1979, p. 144).

Sentar-se no meio-fio da calçada é, para a protagonista, como render-se, aceitar a sua condição de pária social, identificar-se com este outro, que, a princípio parecia irreconhecível. Este momento pode ser pensado a partir da noção de clímax, como “o auge do conflito dramático, momento do tudo-ou-nada entre as forças contrárias que agem e se defrontam na narrativa (Franco Jr, 2003, p. 43), se quisermos pensar de maneira estrutural. Tal momento, quando pensado a partir do conceito de epifania, associa-se mais à natureza do acontecimento,

⁵³ Este conto de Lispector dialoga, em certos aspectos estruturais e temáticos, com o famoso poema “Cruzou por mim, veio ter comigo numa rua da baixa”, de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa. Nos dois textos a personagem protagonista se defronta com um mendigo, seu outro de classe social, e no embate auto-reflexivo que trava com ele e consigo, identifica-se – existencialmente – com a condição de miserável. As diferenças de classe social, porém, ficam mantidas.

mas com base na perspectiva de Penna (2010), que adotamos, enquanto “estado de graça”, ganhamos a percepção de um momento que se alegoriza em ato – pura imanência. É como se a estrutura da narrativa remontasse a cena em que o “pensamento de corpo”, dotado de força e espontaneidade (porque se sugere incontrolável, ou, ainda, inevitável) se transforma em ato, materializando uma espécie de compreensão obtida por meio do pensamento. Tal compreensão não é algo que se dá exclusivamente por meio da razão, mas como um saber de que “nunca mais seria a mesma pessoa” (Lispector, 1979, p. 144), porque “**de repente** sabia: esse mendigo era feito da mesma matéria que ela. Simplesmente isso” (Lispector, 1979, p. 144 - grifos nossos). A locução adverbial marca a involuntariedade da percepção-compreensão que toma a protagonista, e insta a que ela se sente no meio-fio, em materialização de sua marginalidade, em reconhecimento de sua, também, condição de pária.

Carla compreende o resultado de suas escolhas e a sua posição dentro da ordem social, não apenas no que tange à sua posição na diferença de classes sociais, mas também à sua posição enquanto mulher, estabelecida por meio da comparação contrastiva do tipo homem x mulher. E, novamente, assim como acontece no momento em que ela rememora a sua experiência com o quadro da Mona Lisa, ela rememora as suas aulas de canto – que funcionam como uma espécie de prolepse, que nos antecipa, e, de certa forma, justifica o desfecho:

Mas cantava mal, ela mesma sabia e seu pai, amante das óperas, fingira não notar que ela cantava mal. Mas houve um momento em que ela começou a chorar. O professor perplexo perguntara-lhe o que tinha: – É que eu tenho medo de, de, de, de, cantar bem... Mas você canta muito mal, dissera-lhe o professor. – Também tenho medo, tenho medo também de cantar muito, muito mais mal ainda. Maaaaaal mal demais! (Lispector, 1979, p. 145).

Observe que há, para o narrador de 3ª pessoa, onisciente, que observa a protagonista à distância, um traço involuntariamente cômico-ridículo em Carla. E há também, no mendigo. A maneira como se comporta este narrador, atua como forma de revelar a limitação do ser humano em reconhecer a própria ignorância frente às situações, isto é, uma certa falta de humildade frente ao não saber constitutivo da experiência humana. Algo que diferencia o ser humano dos seres não humanos é o anseio e a ambição de saber, que se realiza por meio da linguagem (da consciência, enfim), mas o não-saber se mantém sendo um traço que liga todos os seres.

Cantar bem, pode ser associado, ainda, à adequação da personagem às normas e aos valores pré-estabelecidos socioculturalmente, ou seja, é, de certa forma, estar afinada com o

papel e com a máscara social que lhe fora atribuída. Ela, então, tem medo de se adequar, mas quando escuta que, na verdade, ela canta muito mal (lê-se: adequa-se muito mal), ela revela ter medo de cantar “muito mais mal ainda”. Note-se que opera, em Carla, um afeto paradoxal ligado ao canto, e, a partir dessa leitura, ao completo afinamento com aquilo que é esperado dela, que corresponde, no trecho, ao personagem do pai amante de óperas e à sua expectativa frustrada, mas alude, também, à instituição família como responsável pela representação e pela manutenção dos valores sociais.

No conto maravilhoso “A bela e a fera”, a Fera ocupa, para Bela, o lugar de uma alteridade desconhecida, radicalmente diferente, que, com o tempo, revela-se em sua amorosidade e sensibilidade. No conto de Lispector, porém, pouco temos notícia dos atos e das pretensões do mendigo, no entanto, a experiência, sendo concebida pela percepção de Carla, evidencia a maneira como o mendigo é transformado, à medida em que ela também se transforma. Ao contrário da maioria das narrativas maravilhosas, em “A bela e a fera”, o príncipe encantado encontra-se oculto sob uma roupagem que lhe fora imposta por meio de uma maldição, que, em Lispector, é reelaborada como a maldição social, para a qual não há um final feliz.

A temática da relação eu x outro, que se apresenta sob a forma humano x humano, caracteriza, de certa maneira, a configuração das relações humanas na sociedade ocidental de matriz europeia. Por vezes, este “outro” humano, que se apresenta como alteridade para as personagens protagonistas de Lispector, são personagens socialmente subalternizados e concebidos por elas também como subalternos. Neste capítulo, temos a presença da pigmeia, que, para as personagens, faz parte de uma categoria étnica subalternizada, por exemplo; no conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, temos um mendigo, cuja existência é condicionada e invisibilizada socialmente. Isso aponta para uma possível tendência da relação eu x outro, quando protagonizada por humanos e entre humanos, a de construir-se sobre uma estrutura hierárquica das existências.

Algo a notar, porém, é que as personagens “marginalizadas” pelas personagens centrais, aparecem caracterizadas por uma espécie de liberdade, que, inclusive, as personagens protagonistas podem invejar. É o caso das coisas e dos animais, como comentado anteriormente, e, em certa medida, das personagens animalizadas e/ou coisificadas dos contos até aqui

estudados. Em “Explicação inútil”, texto presente na coletânea *Para não esquecer* (1992), Lispector escreve:

“A menor mulher do mundo” me lembra domingo, primavera em Washington, criança adormecendo no colo no meio de um passeio, primeiros calores de maio – enquanto a menor mulher do mundo (uma notícia lida no jornal) intensificava tudo isso num lugar que me parece o nascedouro do mundo: África. Creio que também este conto vem de meu amor por bichos; parece-me que sinto os bichos como uma das coisas ainda muito próximas de Deus, material que não inventou a si mesmo, coisa ainda quente do próprio nascimento; e, no entanto, coisa já se ponto imediatamente de pé, e já vivendo toda, e em cada minuto vivendo de uma vez, nunca aos poucos apenas, nunca se poupando, nunca se gastando (Lispector, 1992, p. 102).

Este trecho explica, de certa maneira, a maneira como a pigmeia, concebida como cachorro, macaco, etc., bem como o mendigo, concebido e animalizado em fera, evidenciam um processo duplamente articulado, isto é, os seres humanos inferiorizam os animais e a natureza, mas também outros seres humanos, que, não integrados à ordem sociocultural, são marginalizados. Este movimento encena a dinâmica relacional a que estamos sujeitos – nós e todos os seres – principalmente na sociedade ocidental de matriz europeia, que, por meio das máscaras e dos papéis sociais sustentados, via de regra, pela família em seu apego às tradições culturais, rejeitam a diferença e reduzem a existência do outro ao que lhes é compreensível. Este capítulo, pois, marca a trajetória desta pesquisa, à medida em que expõe as dicotomias das relações humanas em relação aos afetos ambíguos e à força do sistema sociocultural que as rege.

É interessante notar, no entanto, que, apesar da ausência de voz da pigmeia em “A menor mulher do mundo”, em “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, devido ao fato de o foco narrativo estar centralizado na personagem de Carla, temos acesso a poucos, porém, reveladores pensamentos do mendigo, que, sem nenhum compadecimento por Carla advindo de um movimento de empatia, tenta se aproveitar da situação. Isto, exposto aqui sem problematizações de ordem moral, aponta para algumas possibilidades de reflexão: 1) o que chamo, aqui, de *hierarquização das existências* pode ser apreendido no plano narrativo sob a égide de uma leitura mais objetiva, mas que não deixa de se basear, também, na suposição — uma ideia capturada pelos estereótipos que moldam aqueles que ocupam uma posição “superior” como pessoas desprovidas de sensibilidade, em oposição aos que se encontram em uma posição “inferior”, associados à sensibilidade e à empatia; 2) o mendigo, no ápice da crise de Carla (momento em que ela se senta no chão), supõe que Carla poderia ser comunista, e “como comunista teria direito às suas joias, seus apartamentos, sua riqueza e até os seus perfumes” (Lispector, 2016, p.

364). Note-se que o comentário gera um efeito de comicidade porque se associa a discursos e lugares comuns que circundam a questão posta, mas sobretudo, porque, avesso ao ser de Carla e ao seu conflito, o pensamento do mendigo é mais uma evidência da capacidade do eu de projetar e fantasiar o outro por meio de associações com ideias fixas. Além disso, o efeito de comicidade atrelado à situação de Carla e a todo o plano narrativo tecido pela autora, dá-se porque, eivada pela dialogia com os contos de fadas (ou contos maravilhosos), a narrativa mantém um efeito que contraria todas as possibilidades de um final feliz – na acepção corrente de felicidade, que, sabemos-lo, não é a que alimenta Lispector⁵⁴.

Note-se, por fim, que dentre outras nuances presentes no pensamento exposto do mendigo, há, na forma como o narrador expõe os seus direitos, uma gradação interessante: a) as joias correspondem a um artefato material que confere, sobretudo, status a quem as possui; b) os apartamentos remetem ao lar; c) a riqueza refere-se, numa determinada via de leitura, ao acúmulo de dinheiro e, conseqüentemente, à segurança e ao prazer existencial que o dinheiro possibilita; e d) os perfumes estão para o supérfluo — não no sentido de algo desnecessário, mas de algo de que se pode prescindir ou contentar-se em não ter. Observe-se que o mendigo pensa primeiro nas joias — isto é, no *status* que pode alcançar — antes de pensar em um lar, que surge em segundo plano. Dentro do eixo da relação eu x outro, isso revela, em ambos, a tendência das relações humanas de serem constituídas com base no “ter”, na apropriação das coisas, e, conseqüentemente, na reificação dos seres – para que possam ser possuídos.

A questão da limpeza e da higiene como princípios impostos e sustentados pela civilização (ao menos da ocidental e de matriz europeia), como exposto ao longo da análise, são fatores que atravessam a existência narrativa do mendigo, e articulam-se duplamente, aqui, com o desejo pelos perfumes: no plano material e prático num primeiro momento (em seu sentido denotativo); e, num segundo momento em toda a sua potencialidade simbólica, já que ter perfumes é ter, em última instância, a possibilidade e a diversidade de aromas a serem experimentados.

Há uma leitura que se abre para a comicidade e para a pertinência deste pensamento do mendigo, que, embora soterrado, é capcioso. O perfume, lido como metáfora da experiência da afetação, significa a possibilidade de perquirição e vivência do sensível. Quando Carla se

⁵⁴ Em linhas gerais, a felicidade, em Lispector, não se relaciona a um “fim” ou a um objetivo específico, mas a um certo tipo de “acontecimento do ser”, que se expressa, dentre outras formas, pelo “instante-já”, por exemplo, já mencionado e explorado como conceito anteriormente neste trabalho.

questiona se o mendigo sabe inglês, ou se ele tem fome de bolos, ela se refere a alguns acessos aos quais alguns seres humanos podem ter, que, em última instância, possibilitam a vivência de certas experiências sensíveis – como o *saber* (sistematizado) e o *sabor* (em sua diversidade). Podemos dizer, com isso, que para além do direito ao grito⁵⁵, que persiste na literatura da autora, há também o direito ao sensível – como direito de (usu)fruir do sutil, ou seja, ter acesso à dimensão poética da existência⁵⁶.

⁵⁵ “Porque há o direito ao grito. Então eu grito” (Lispector, 1998, p. 13).

⁵⁶ Utilizo-me da expressão “dimensão poética da existência” inspirada pelas obras – sobretudo em suas *Poéticas* (*A poética do espaço* (1957) e *A poética do devaneio* (1960)) – e pela concepção que delas pode ser extraída de *poesia*, de Gaston Bachelard, que pensa a poesia não apenas como um gênero literário, mas como um modo de existir no mundo. Dessa forma, ter acesso à dimensão poética da existência significa, em última instância, a possibilidade de experimentar a vida de outro modo.

3. OUTROS BICHOS, COISAS, DEUS

“daqui, não sei se clamo do topo do mundo ou do avesso dele, não sei se chamo de cima ou de centro de tudo, não sei se sou um deus ou o mais comum dos humanos”

Topo do mundo - Poema (Samantha Jones)

3.1. A GELEIA VIVA

“A Geleia viva”, crônica presente no livro *Para não esquecer* (1992), baseia-se na narração em 1ª pessoa da personagem-protagonista que narra o sonho que teve com uma geleia viva. No sonho a geleia tinha vida própria, cuja presença e movimento espelham a própria narradora, que se vê na geleia. O procedimento do espelhamento aparece, nessa crônica, de maneira mais evidente, uma vez que é a partir dessa identificação que o conflito se estabelece. Ao acordar do sonho, a protagonista questiona o sonho, a si própria e à realidade de que faz parte. O texto é dividido, visualmente, em duas partes, que podem ser pensadas a partir da construção do espaço e da ambientação, uma vez que, na primeira parte, o espaço é identificado como o do sonho, dotado de uma atmosfera onírica criada a partir de uma ambientação reflexa (o ambiente é construído a partir das percepções de uma personagem)⁵⁷; ao passo que na segunda parte o espaço é identificado como sendo o do quarto, com perceptível mudança de atmosfera que é construída por meio de uma ambientação dissimulada (o ambiente é construído por efeito das ações dos personagens).

O texto é escrito em primeira pessoa, por uma narradora-protagonista, segundo a tipologia de Norman Friedman (2022), ou autodiegética, nos termos de Gérard Genette (1979), isto é, temos uma personagem não nomeada que narra a sua própria história, portanto, é enunciadora e ao mesmo tempo personagem da narrativa. A crônica consiste em um relato sobre um sonho que a personagem protagonista teve, e tal tentativa de relato a partir da escrita, assemelha-se àquela de *A paixão segundo G.H.* (1964). Nesse sentido, cria-se uma espécie de triangulação de alteridades, em que há, para além da personagem e da narradora, que, neste caso, equivalem-se, uma presença ainda mais marcante de um interlocutor, o leitor, que escuta e

⁵⁷ Classificação segundo Lins (1976), presente em *O espaço romanesco em Lima Barreto*, e condensado no quadro 7 no artigo “Operadores de leitura da narrativa” Arnaldo Franco Junior (2003), no qual encontramos todas as definições de ambientação (franca, reflexa e dissimulada).

acompanha o que é relatado. O fato de a narrativa ser escrita em primeira pessoa, faz com que o relato esteja sujeito à memória, compreendida, nesta análise, como um elemento constitutivo do sujeito que narra, o que significa dizer que há uma íntima relação entre o acontecimento e o impacto que ele tem na personagem que se relaciona com ele a partir de dados da memória, que se estabelece à medida que a personagem, ao mesmo tempo em que vivencia a experiência do sonho, é a única testemunha do acontecido. Este traço pode ser percebido a partir da dupla natureza dos narradores de Lispector, que, em “A Geleia Viva”, atua como uma instância que narra a história, e também como uma instância que interrompe a narrativa para realizar digressões, a partir de comentários ou de perguntas, que podem ter sido realizadas no momento do sonho ou no momento posterior a ele, note-se o trecho, retirado da primeira parte da crônica, em que a protagonista narra o sonho: “O escuro me espiava com dois olhos grandes, separados. A escuridão, pois, também era viva. Aonde encontraria eu a morte?” (Lispector, 1992, p. 98). Observe que, ao mesmo tempo que narra, a narradora interrompe a narração com uma pergunta, neste caso, que fica em suspenso – sem que saibamos se ela a realiza durante o sonho ou depois de acordada.

A teoria da narrativa nos fornece a distinção entre “relato” e “narrativa”, em que o primeiro seria uma versão desdramatizada dos fatos, por assim dizer. É interessante, no entanto, verificar as fronteiras entre a crônica e o conto, que, enquanto gêneros narrativos parecem dividir muitas semelhanças, mas a crônica, pela sua proposta e contexto de produção, sugere o contar de fatos de maneira menos dramatizada, como se não fosse ficcionalizada. Há, ainda, o fato de que, em Clarice Lispector, ocorre um esgarçamento ainda maior dos limites dos gêneros, logo, quando utilizamos a palavra “relato”, aqui, fazemo-lo dentro de uma perspectiva que compreende a crônica como uma narrativa, que é, claramente, ficcionalizada, mas que, utiliza-se deste procedimento estratégico de narrar como se se omitisse, da narrativa, a instância do trabalho ficcional. Tal estratégia discursiva permite que o leitor se aproxime do que está sendo narrado, e, sem respaldos para sustentar a possível desconfiança da natureza dos fatos, valide e experimente como verdadeira a história com a qual entra em contato, tornando-se uma espécie de testemunha, cúmplice, ou até companheiro de jornada e desorientação.

Essa estratégia não se aplica apenas às crônicas, uma vez que pode ser percebida, também, no já citado texto *A paixão segundo G.H.* (1964). O romance é acompanhado de uma análise que submete o acontecimento a uma percepção que já é posterior à experiência vivida em

si. Além disso, o relato é uma tentativa de tradução do acontecimento por meio da linguagem, que, inevitavelmente, deforma a natureza da experiência vivida. Existe uma distância entre a experiência vivida e o seu relato que é própria do fenômeno narrativo, que, por fatalidade, pressupõe um intervalo entre a experiência vivida e seu registro sob a forma de fala ou escrita. No registro falado ou escrito, pois, memória, fantasia – ficção, enfim – se fazem presentes. A substância fenomênica que constitui a vivência no momento real de sua manifestação escapa ao registro falado ou escrito dela, logo, a verdade do real não é captável em sua natureza bruta pela linguagem.

Narrar os sonhos, por isso, trata-se de um exercício dificultoso no que tange à transposição de elementos muitas vezes incompatíveis com a razão, base que sustenta a linguagem ordinária. Neste fato se encontra, talvez, o primeiro registro da ficcionalidade do relato, que, precisa, obrigatoriamente, adequar-se às normas da linguagem sistematizada, para ser registrado pela fala ou pela escrita. A linguagem ordinária está sujeita a protocolos e exigências que não se fazem presentes da mesma maneira no sonho, que admite operações que os usos ordinários da linguagem não admitem (articulações inusitadas, deslocamentos, condensações, associações livres, etc)⁵⁸.

No texto de Lispector, o sonho está sendo narrado por alguém que já o examina, ou seja, a narrativa não é uma tentativa de reproduzir o sonho em sua suposta atualidade, mas de dar a ver a percepção da narradora protagonista perante a experiência do seu sonho. Percepção esta que, claramente, é estruturada a partir de seu próprio repertório linguístico e de suas referências de mundo. Isso significa dizer que a vida do sonho se relaciona diretamente com a vida da vigília, como constata Freud, em sua *Interpretação dos sonhos* (1996), quando ele escreve, a partir de uma exposição dos estudos a respeito de tal relação, que “todo o material que compõe o conteúdo de um sonho é derivado, de algum modo, da experiência, ou seja, foi reproduzido ou lembrado no sonho — ao menos isso podemos considerar como fato indiscutível” (Freud, 1996, p. 34).

Freud, no entanto, atento à questão de que, embora a vida do sonho esteja ligada à experiência da vigília, observe que isso não quer dizer que seja fácil estabelecer uma relação

⁵⁸ Vide o trabalho de Freud, em *A interpretação dos sonhos* (1996), no que tange a exposição e o detalhamento dos sonhos e de suas possíveis naturezas, procedimentos constitutivos e formas de expressão.

entre eles, fato que sustenta a necessidade que possui o conteúdo do sonho de ser interpretado, para que seu “significado” possa emergir, observe-se:

Mas seria um erro supor que uma ligação dessa natureza entre o conteúdo de um sonho e a realidade esteja destinada a vir à luz facilmente, como resultado imediato da comparação entre ambos. A ligação exige, pelo contrário, ser diligentemente procurada, e em inúmeros casos pode permanecer oculta por muito tempo. A razão disso está em diversas peculiaridades exibidas pela faculdade da memória nos sonhos, e que, embora geralmente observadas, até hoje têm resistido à explicação (Freud, 1996, p. 34).

Apesar de essa análise dialogar com certos conceitos trabalhados por Freud, ela não pretende se constituir enquanto uma tentativa de interpretação do sonho apresentado pela narradora, procedimento que considero improdutivo, principalmente devido ao foco desta pesquisa. Por isso, a análise, aqui, se realiza na medida em que observa os elementos que aparecem no sonho e a maneira como a personagem interage com eles. Exemplo disso é o fato de a narradora protagonista optar por manter a palavra “sonho”, em vez de dizer que teve um “pesadelo”, ainda que a experiência tenha sido de uma “assombração triste” (Lispector, 1992, p. 98).

Essa escolha que faz pensar na importância que a palavra sonho tem para a narrativa, enquanto um significante que se expande para além de seu conteúdo, ou seja, mostra-se em sua potência visionária – no sentido de fornecer, para a personagem-protagonista, uma visão ampliada (porque transcende a visão cotidiana) do que costuma ser chamado de realidade, flagrando-a como uma estrutura artificial. O sonho, como veremos, tem a capacidade de flagrar – na passagem do estado onírico à vigília – a relação que há entre o ambiente do sonho e o da vigília, que é protagonizada pelas relações personagem x geleia e personagem x personagem x mundo (ou, em outras palavras, da personagem consigo mesma e com o mundo), respectivamente.

É, pois, a partir dessa constatação que a crônica se inicia, e, de maneira abrupta, dá início, também, ao relato do sonho, no qual “havia uma geleia que estava viva” (Lispector, 1992, p. 98). O uso do pronome relativo “que”, pode ser compreendido como uma quebra de expectativa, realizada a partir da operação que subordina, sintática e semanticamente, a ausência de vida esperada de uma geleia, enquanto um outro que é comumente identificado e experienciado a partir de sua natureza inanimada. Além disso, há uma suspensão temporal em razão do uso do verbo “havia”, que se aproxima, semanticamente, da expressão característica “era uma vez” dos

contos maravilhosos, supondo um tempo tão remotamente passado, e, por isso, não questionável, que adquire força de alegoria, como aquelas narrativas a partir dos quais os mitos são narrados.

Concebemos a geleia como um mito, enquanto uma segunda ordem de significação produzida e articulada pela linguagem (Barthes, 1975, p. 131-33) que se ergue sobre a realidade objetiva da personagem em íntimo diálogo com suas percepções, ou seja, a conclusão a que chega a personagem no desfecho da crônica pode ser lida como a história do mito da geleia que era viva, que, quando atualizada, dialoga diretamente com o funcionamento e com a lógica da própria linguagem em sua relação com a sociedade e com a cultura. Esta perspectiva, baseada e sustentada pelo texto, dialoga com a hipótese de que a presença do sonho no texto, ergue-se em sua capacidade de acrescer ao que se chama de realidade, sentidos e percepções expandidas.

Após a constatação de vida da geleia, a narradora passa a caracterizá-la: a geleia não apenas está viva, mas também possui sentimentos. O uso da palavra “sentimentos” no plural, seguida da resposta “silêncio” no singular, gera um efeito de ausência de resposta, uma vez que, na geleia, habita o indizível, já que ela se encontra em uma dimensão em que a linguagem sistematizada não opera. Além do constituinte silêncio, a geleia é caracterizada pelo “mover-se sem se derramar” (Lispector, 1992, p. 98), a partir da figura sintática da enumeração e do uso do gerúndio, que criam a imagem do movimento, note-se: “Arrastava-se com dificuldade pela mesa, descendo, subindo, vagarosa, sem se derramar” (Lispector, 1992, p. 98). Pode-se dizer que é a partir da natureza do movimento da geleia que a protagonista cria a identificação que será o fio condutor da narrativa e da constituição da relação eu x outro.

O ambiente insólito é construído a partir da aparição da geleia viva, que se movimenta vagarosamente, e que causa medo, uma vez que ninguém, como afirma a própria narradora, tinha coragem de pegar nela, veja-se: “Quem pegava nela? Ninguém tinha coragem” (Lispector, 1992, p. 98). O uso do pronome indefinido “ninguém” sugere uma experiência que não se restringe ao individual, mas ao coletivo, fato que reforça a relação da história com a ideia de mito. Espelhando-se na geleia, a personagem protagonista se identifica, unilateralmente, uma vez que esse tipo de identificação (que define um contorno para o eu) só é possível de ser estabelecida pelos seres humanos, que se enxergam e se definem, linguisticamente, a partir da relação que estabelecem com as alteridades.

A protagonista se identifica porque vê na geleia uma deformação que lhe é reconhecível. A personagem enxerga, na geleia, os próprios contornos, a maneira como ela própria se encontra

deformada, justamente por não se derramar, ou seja, por estar e se manter contida e organizada, devidamente “contornada”. Aqui se instala um dos paradoxos erguidos pela crônica, uma vez que possuir contornos bem definidos não equivale à ideia de deformação, e não o contrário. A personagem protagonista, no entanto, entra em contato com este outro a partir de sua visão de si mesma, ou seja, ela se projeta no outro, reconhecendo nele traços ou características suas. Logo, a geleia não é deformada em sua existência, ela é deformada a partir do olhar da narradora que a vê como um reflexo de si e a interpreta a partir de suas próprias percepções valorativas.

Na obra de Lispector parece haver duas concepções de “percepção” na relação eu x outro: a) a percepção valorativa (quando o eu percebe e avalia/classifica o outro segundo seus critérios e valores); b) a percepção “pura”, des-subjetivada, livre das projeções do eu sobre o outro – como é o caso de Joana, personagem de *Perto do coração selvagem* (1944) ao olhar as galinhas de seu quintal. Em “A geleia viva”, a personagem, ao observar a alteridade, qualificá-la e identificar-se com ela, faz com que a relação eu x outro seja constituída a partir de um processo de projeção, em que pouco temos notícia da alteridade, senão pelo olhar e pela percepção do eu da personagem-protagonista.

Não à toa, a identificação acontece a partir do processo de espelhamento, como se a geleia fosse o espelho da própria narradora, que se vê em imagem invertida, e, portanto, com os seus contornos deformados. A geleia, então, atua como uma espécie de oposto complementar da narradora, que passa a reconhecer a sua existência cindida, uma vez que o sonho parece revelar a ela uma outra face de si mesma, algo que, talvez, estivesse oculto ou silenciado. É comum que as personagens-protagonistas de Lispector entrem em contato com uma alteridade (principalmente as não humanas) e percebam, ainda que intuitivamente, que se encontram aprisionadas. Este aprisionamento advém, quase sempre, de normas e de regras que, estruturalmente, estabelecem-se como destino, principalmente, às personagens femininas. Neste caso, porém, talvez por se tratar de um sonho, a personagem protagonista entra em contato com uma alteridade com a qual se identifica, justamente, pelo seu estado contido, no qual caminha pela existência sem se derramar. Como nos lembra Evando Nascimento, em *Clarice Lispector: uma literatura pensante* (2012): “Identificar-se é apenas um modo instável de atuar no teatro do mundo, assumindo determinada máscara” (Nascimento, 2012, p. 35), isto é, neste momento em que a personagem se identifica com a alteridade, ela reconhece, de certa maneira, uma das máscaras das quais se utiliza.

A geleia viva, de certa forma, configura-se como um fantasma da própria personagem, da qual esta deseja fugir, uma vez que é, de fato, assombroso e triste para ela, enxergar “a si mesma” nesta condição. O sonho, por sua vez, passa a estabelecer uma relação com o que se pode chamar de realidade, ou seja, com aquilo que acontece na vigília da personagem, e é por essa razão, talvez, que o sonho tenha adquirido um caráter tão insólito e assombrosamente triste, pois revela uma paradoxalidade da condição humana, uma vez que coletivizada, marcada pela “essencialidade” de sua deformação, de “[...] estar *apenas* viva” (Lispector, 1992, p. 98 - grifo nosso). Fica sugerido que tal condição (a que impõe a ordenação da realidade e a consequente ordenação do eu sob as normas e regras desta), apesar de necessária, aproxima-se muito mais da morte do que da vida.

Acometida, então, pelo horror à geleia, a narradora se dirige ao terraço de sua cobertura, pronta para se lançar dele, em fuga não apenas deste outro representado pela geleia, mas da imagem invertida de si mesma, ou seja, atormentada pela verdade sobre si mesma a que, a partir do contato com o outro, teve acesso, e que não suporta: “Lançada no horror, quis fugir da geléia, fui ao terraço, pronta a me lançar daquele meu último andar da Rua Marquês Abrantes” (Lispector, 1992, p. 98). O mal-estar físico de que são acometidas as personagens de Lispector ao se confrontarem com uma alteridade que lhe revela uma imagem de si próprias pode resultar numa tentativa de fuga, no entanto, é possível perceber, a partir dos desdobramentos da narrativa, que a fuga só é possível simbolicamente, porque da experiência vivida não é possível fugir, pelo contrário, ela permanece na memória da personagem.

A narradora, então, diz estar com medo do fim, porque “tudo o que é forte demais parece estar perto do fim” (Lispector, 1992, p. 98), comentário que recobre uma sensação que pode ser associada à própria construção das narrativas, cujo clímax costuma preludir o desfecho, mas que, neste texto, não acontece, uma vez que há, pode-se dizer, um anticlímax, que precede o final da crônica. No entanto, a partir da divisão que pode ser reconhecida nesta crônica, é possível observar que ela consiste em uma espécie de narrativa encaixada, em que há a narrativa primeira, a da personagem que relata o sonho que tivera – “Este sonho foi de uma assombração triste. Havia uma geléia que estava viva” (Lispector, 1992, p. 92) –, que é seguida por uma outra narrativa, encaixada à primeira, que é a do sonho em si – “Com uma dificuldade quase insuperável, consegui acordar-me a mim mesma, como se eu me puxasse pelos cabelos para sair do atolado vivo. Abri os olhos” (Lispector, 1992, p. 98). Há, então, uma narrativa duplicada na

qual há dois conflitos dramáticos – um que se passa no momento do sonho, e outro que se passa no momento posterior a ele – que se relacionam entre si tal como a narradora se relaciona com os elementos oníricos, numa relação de causa e efeito.

No primeiro conflito dramático, a relação eu x outro é protagonizada pela personagem-narradora e a geleia viva em seu sonho. Tal situação é organizada a partir de uma ambientação reflexa, em que o sonho passa a constituir este lugar para onde somos transportados, juntamente com a personagem que sonha. O segundo conflito dramático, a relação é protagonizada pela relação entre a personagem-narradora e a “realidade” com a qual se defronta quando acorda, ou, ainda, da personagem-narradora consigo mesma nesta realidade. Chamo de “realidade” o lugar onde ela se encontra após acordar, em oposição ao sonho, no entanto, o que se confirma no conto é a refutação da ideia de realidade, como se, em sonho, ela pudesse vislumbrar a “verdade” das coisas.

Antes de saltar do balcão, a narradora decide pintar os lábios: “Mas antes de saltar, eu resolvia pintar os lábios. Pareceu-me que o batom estava curiosamente mole. Percebi então: o batom era também de geleia viva. E ali estava eu no terraço com a boca úmida da coisa viva (Lispector, 1992, p. 98). O uso do advérbio “também” aponta para uma comparação que tem como eixo principal a condição da própria narradora, ou seja, fica sugerido que tudo o que existe é feito de geleia viva: ““Aonde encontraria eu a morte? A morte era a geleia viva. Vivo tudo estava. Tudo é vivo, primário, lento, interessado, tudo é primariamente imortal” (Lispector, 1992, p. 98). Há, na literatura de Lispector, a ação de levar a matéria à boca como uma espécie de necessidade: G.H. leva à boca a massa branca da barata, como forma de incorporar a matéria da barata que equivale à sua própria matéria; a personagem de “A geleia viva” leva o batom à boca, este outro inanimado, mas que também, como constata, é feito da mesma coisa que ela: de matéria viva. Ser feito da mesma coisa significa, em última instância, um grau de identificação quase que absoluta, perigosa por ameaçar os contornos do eu, e, por isso, não pode durar muito tempo. Aquilo que é levado à boca se torna, a partir disso, uma espécie de autofagia, ou, ainda, para recuperar a associação religiosa (no sentido etimológico do termo), uma espécie de comunhão orgânica, material, concreta com a matéria viva e com a vida que pulsa na matéria.

A narradora, prestes a se deixar cair do balcão diz: “vi os olhos do escuro. Não “olhos no escuro”. Mas os olhos do escuro” (Lispector, 1992, p. 98). O uso da personificação, figura de pensamento que atribui características tipicamente humanas para entes não humanos, estabelece

uma condição relacional entre a personagem e o escuro. A relação com a alteridade pode ser analisada, também, a partir do grau de envolvimento e de entrega, representado, aqui, pela diferença existente entre o ato de ver e o ato de olhar, em que olhar envolve um certo nível de entrega, ou seja, uma permissão de envolvimento do eu com o outro. O que espera a personagem, caso ela se lance do balcão é o escuro, o desconhecido, com o qual a sua relação é ambígua, desconfiada, uma vez que o escuro “espia” a protagonista: “O escuro me espiava com dois olhos grandes, separados” (Lispector, 1992, p. 98). A respeito disso, escreve Arnaldo Franco Junior (2019):

Esse mergulho se dá, geralmente, por meio do olho e, nele, os diversos verbos vinculados à visão ganham sentidos precisos que compõem uma espécie de gramática de iniciação ao mistério, com graus variados de saber, poder, fascínio, medo e horror ligados, em algum grau, a cada sinônimo de “ver”. Daí que olhar difere de ver, que difere de enxergar – cada ação com determinado grau de comprometimento e efeitos sobre o sujeito da visão. Eis o que, talvez, explique o porquê, na obra da escritora, espiar se constitua num ideal. Espiar garantiria, talvez, viver a experiência de defrontar-se com a matéria viva da coisa sem a terrível desestruturação que ela implica. E que, na obra de Lispector, é incontornável (Franco Junior, 2019, p. 20).

O uso do verbo “espiar” encontra ecos nas narrativas de Clarice Lispector, uma vez que caracteriza um certo tipo de afastamento ou suspeição, que, por efeito de sugestão, atua como uma provocação à personagem, convocando-a.

A matéria viva como constituinte de tudo o que existe, inclusive do “escuro”, personificado pela narradora, trata-se de um profundo interesse de Lispector, ou, como aponta Franco Junior (2019), uma obsessão: “Efetuado o mergulho do sujeito no que quer que seja — humano, animal, planta ou coisa —, prepondera a experiência de desestruturação do humano médio, regido e castrado pelo senso comum e pelos pactos de mediocridade da e com a vida” (Franco Junior, 2019, p. 20). De certa forma, é o que acontece com a narradora-protagonista desta crônica, que, após o sonho, parece constatar as dissonâncias que há entre a realidade da vida da vigília e a realidade que experimentara em sonho.

Ao constatar a morte como sendo a própria geleia viva, a narradora cria um paradoxo que sugere a presença da morte dentro da própria vida. Por meio, então, de um corte abrupto, a narração do sonho se encerra para dar espaço ao momento posterior a ele: “Com uma dificuldade quase insuperável, consegui acordar-me a mim mesma, como se eu me puxasse pelos cabelos para sair do atolado vivo (Lispector, 1992, p. 98). A expressão “atolado vivo” sugere uma espécie de lamaçal que atola a personagem, deixando-a quase presa, a ponto de ter de retirar a si

mesma do “atoleiro” por meio de um grande esforço. De certa forma, é um esforço de sobrevivência, um esforço de vida. O “atolado vivo” atua como uma espécie de “chamamento” existente na obra de Lispector, em que as personagens, ao experimentarem a primariedade da vida, seja por meio das substâncias viscosas como a geleia, seja pelo contato com a vida animal, entram em uma espécie de “transe” ou de fascinação da qual precisam fugir ou retirar-se à força, porque permanecer lá ameaça a conformação do seu eu.

O que assinalo, aqui, como “chamamento”, constitui-se como um chamado para a morte, isto é, uma espécie de vontade de integração com o todo em estado bruto, com o sem-forma representado pela geleia – uma ideia romântica que pode, por vezes, ser extraído de Lispector, que, no entanto, reconhece e encena a angústia dessa impossibilidade por meio de suas narrativas. O chamado para a morte, não significa, necessariamente, a morte física, mas a possibilidade de uma comunhão, uma identificação plena, que, em última instância sugere a morte – ou, ainda, a loucura. No entanto, há também uma necessidade de retorno, que pode ser compreendido, na crônica, com o esforço realizado pela protagonista para acordar, na tentativa de sair do estado do sonho ou do próprio sono, que, devido ao vínculo com a inconsciência, assemelha-se também à morte.

A protagonista, ao acordar, encontra-se no escuro de seu quarto, reconhecível para ela e não mais estranho. Agora, mais tranquila, reconhece que estava sonhando, mas percebe que seu braço estava para fora do lençol, observação em que reconhece uma exposição de si, e que também atua como um lembrete que aviva a experiência de desnudamento vivida no sonho⁵⁹. Esta crônica faz uso do insólito – uma das categorias do gênero fantástico, trabalhado por Tzvetan Todorov (1975), segundo o qual a hesitação seria parte fundamental da construção da narrativa e na formalização do fantástico enquanto gênero literário. Neste sentido, pode-se compreender o estranhamento da personagem no sonho e a consequente redução desse fenômeno, a partir da hesitação primeira que ela sente diante da geleia viva, bem como diante de seus impulsos e de suas reações perante a situação.

O sonho é constituído por meio da reação hesitante da personagem frente ao insólito, que se deixa evidenciar nesta narrativa em primeira pessoa, através da qual penetra-se no interior de

⁵⁹ Uma experiência semelhante é vivida por Ana, personagem-protagonista do conto “Amor”, com os estalos do fogão, que alerta Ana sobre os “perigos de viver” (Lispector, 1998, p. 29). Após a experiência de Ana, pode-se dizer que uma espécie de medo ou de alerta se instala nela, que faz com que ela tema, até, os estalos (outrora tão comuns) que seu fogão dá.

seu contato com a geleia viva. Para Todorov (1975), o fantástico é estruturado e acontece no limiar da incerteza e da dúvida, ou seja, ele “é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2004, p. 31). O estranho, então, aparece como um afeto que acomete o leitor (ou a personagem) ao fim da leitura (ou da experiência vivenciada pela personagem). Bellemin-Noël, em seu ensaio “Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques” (1971), refuta, de certa maneira, a teoria de Todorov (1975) no que diz respeito a categorizar o estranho e o maravilhoso como uma espécie de subgênero do fantástico, oferecendo, então, algumas outras formas de distinguir as narrativas, dividindo-as em maravilhoso, fantástico e ficção científica. Dessas categorias, vale ressaltar, no tocante à construção da crônica aqui analisada, a questão da narração em primeira pessoa, que se dá no gênero fantástico (em oposição ao maravilhoso e à ficção científica) e de como se dá a cisão da narradora protagonista tanto na experiência onírica que vive quanto em sua produção discursiva:

A partir de Todorov, Bellemin-Noël mostra que a “visão de dentro” e a “visão com” nunca são separadas de maneira nítida; quando em uma obra fantástica se encontram de um lado um relator, de outro um ator, os dois não são senão hipóstases de uma única e mesma figura, o narrador protagonista. O esquema de organização é o de uma narrativa desdobrada: há o “je”, a testemunha lúcida, que se interroga na incerteza, e há o “moi”, o herói que vive a aventura com paixão (até a morte ou a loucura, na maioria dos casos); o ponto de vista é eminentemente pessoal (Bellemin-Noël, 1971, *apud* Camarani, 2014, p. 75).

Veja-se que, com base nas categorias de Jean Pouillon (1975) anteriormente explicitadas neste trabalho, Bellemin-Noël (1971) ressalta a dificuldade de distinguir, em narrativas em primeira pessoa, a “visão com” da “visão de dentro”. Isso porque há uma face desta narradora-protagonista que vive a experiência, mas que, no relato, aparece como ator do que narra (*moi*); e há, por fim, a outra face do narrador-protagonista, que narra, de fato, e se coloca em posição de uma incerteza lúcida (*je*). Tal desdobramento ocorre na base da constituição da instância do narrador, que se apresenta como narrador de si e da história – uma vez que, ao narrar a história, vê-se como ator de si mesmo –, e como personagem de si e da história – uma vez que é ator da história que narra de si e para si. Pode-se dizer que, para além da relação que é estabelecida entre a personagem protagonista e a geleia viva (que se constitui como elemento que instaura o insólito), há outra relação que, no jogo soerguido pelos dois planos narrativos – cada um constituído pelas instâncias narrativas acima descritas –, é estabelecida entre a

personagem-protagonista (*moi*) e a narradora-protagonista (*je*), que, no desfecho do conto, aparecem também em conflito.

A partir disso, é possível perceber como Lispector brinca com a proposta do gênero fantástico, com o insólito como elemento disparador da crise, que se torna base fundamental para a sustentação do gênero estranho, já que, ao despertar do sonho, a experiência onírica se torna parte constituinte da realidade que a cerca. A realidade não deixa de se lhe apresentar tal como antes, mas, de uma maneira peculiar, já não pode mais ser interpretada e/ou vista da mesma maneira. A personagem protagonista, após o sonho, encontra-se capturada, ou, de alguma maneira afetada pelo que experimentou em sonho – o que torna este momento uma experiência que, apesar de, geralmente, apartada da vida da vigília, a ela poder vincular-se e constituir-se enquanto uma nova compreensão da realidade que a cerca.

Ao acender a luz, a narradora protagonista constata os “contornos firmes” (Lispector, 1992, p. 99) de tudo o que a rodeava: “Eu queria me salvar? Acho que sim: pois acendi a luz. E vi o quarto de contornos firmes” (Lispector, 1992, p. 99). A escolha do vocábulo “contornos” para designar a parede e o teto parece construir um corpo para eles, corpo este que, segundo a narradora, fora endurecido por nós, e agora, a narradora, utilizando-se da primeira pessoa do plural, inclui o leitor na responsabilidade pelo enrijecimento das coisas. Tanto a narradora como o leitor, tomado pela exigência coletiva do sonho, tornam-se assassinos por “matar tudo o que se podia matar, numa tentativa de restaurar a paz da morte” (Lispector, 1992, p. 99) a fim de fugir “ao que era pior que a morte: a vida pura, a geleia viva” (Lispector, 1992, p. 99).

Há, na obra de Lispector, uma constante revisitação do conflito natureza x cultura, um importante elemento desta narrativa e de outras narrativas, como em “A menor mulher do mundo” – narrativa presente no *corpus* desta pesquisa e que foi analisada no segundo capítulo –, por participar da constituição das ambivalências existentes nas relações eu x outro. Isso porque participa, igualmente, da constituição de seres humanos em geral, que, podemos dizer, nascem deste conflito, e, de certa forma, vivem dele, já que as leis e regras socioculturais parecem ser pensadas para contê-lo.

O conflito natureza x cultura aparece, neste conto, vinculado com o conflito morte x vida, articulação por meio da qual acontece uma sobreposição de um conflito no outro, o que resulta em uma identificação (ou alinhamento) da natureza com a vida, e, conseqüentemente, em uma identificação da cultura (sociedade/linguagem, etc.) com a morte. Essa crônica, portanto, faz do

sonho com a geleia viva uma alegoria dessa dupla articulação de conflitos, uma vez que, a cisão que ocorre na personagem se dá por causa da paradoxal inversão que ocorre entre esses dois planos – vida x morte e natureza x cultura.

A compreensão invertida, que resulta da experiência vivida e narrada da personagem-protagonista, reflete significativamente as relações com as alteridades que se lhe apresentam (a geleia viva e a outra de si mesma). Há, na base da relação da personagem com a geleia viva, um estranhamento e uma certa negação, justamente por esta se lhe apresentar como contraditória à categoria de “realidade”, a qual pertence à vida da vigília. A incerteza instaurada por essa relação transcende o momento e o espaço do sonho, e passa a constituir-se como dúvida também durante a vigília. Dúvida que se constitui como base de uma nova elaboração do real, ou, pelo menos, da desagregação do real como se lhe apresentava.

Bellemin-Noël, ainda no mesmo ensaio, trata da relação entre os fantasmas do inconsciente e a psicanálise. Tal relação seria percebida na medida em que

O fantástico se justificaria e se organizaria graças às relações de identidade, de sublimação ou de compensação que mantém com o fantasmático, encontrando a análise de Freud, quando este considera que o sentimento de *Unheimlich* equivale a um acesso neurótico inofensivo, tendo algo a ver com um recalque que retorna para fascinar, isto é, apavorar e seduzir (Bellemin-Noël, 1971, *apud* Camarini, 2014, p. 79).

No entanto, a partir da discussão realizada no primeiro capítulo desta pesquisa, pode-se dizer que tal categoria, assinalada por Freud como *Unheimlich* aparece em *Lispector* de maneira diferente, uma vez que o sobrenatural, nas narrativas, apesar de aparecer como um fenômeno que irrompe de maneira abrupta no cotidiano das personagens, não é de todo estranha a elas, isto é, não é visto pelas personagens como sobrenatural. Há, ao contrário, uma flexibilidade dos juízos, por assim dizer, que permite novas elaborações do real, como é o caso desta crônica, em que a personagem chega a uma conclusão a partir da experiência onírica que vive, e que é a arrematada pela afirmação final: “Disso eu soube, no primário da noite” (*Lispector*, 1992, p. 99).

A conclusão a que a protagonista chega – “Por fora a casa limpa, e por dentro o grito? [...] Por fora a morte conseguida, limpa, definitiva – mas por dentro a geleia viva” (*Lispector*, 1992, p. 99) –, por fim, retoma o motivo da primeira identificação que ela estabelece com a geleia viva, uma vez que ela, a narradora, está “apenas” viva, mas não está em contato, de fato, com a matéria viva, com aquilo que pulsa na existência. A morte conseguida, por fim, não é a

entrega ao escuro desconhecido que a espiava, porque, por necessidade e instinto, acordara a si mesma daquela “assombração triste”, mas a morte conseguida é aquela da aparência, a que está por fora, ou seja, a organização sistemática que comporta a vida em sociedade.

De certa maneira, há um (re)conhecimento dessa condição, que fora possibilitada pelo (re)encontro com a geleia viva que há em si própria, paradoxalmente adormecida na vigília, mas (re)avivada durante o sonho. A morte em vida, então, simboliza o adormecimento da vida que há na personagem. A alteridade da geleia viva, nesta relação, desempenha um papel de resgate, por assim dizer, da matéria viva que pulsa na personagem. Isso não significa dizer que a geleia viva é a personagem e vice-versa, mas que elas se correspondem na medida em que são constituídas da mesma coisa. É apenas a partir dessa identificação, que acontece por meio da personagem em relação à geleia viva, que é possível compreender a diferença que há entre elas: a dimensão sociocultural. É a partir da diferença, então, que a personagem-protagonista se encontra, no outro plano narrativo (correspondente ao momento pós-sonho), com a outra de si mesma.

A dimensão da realidade correspondente à “vida pura” é uma dimensão impossível de suportar para os seres humanos, constituindo-se como algo que podemos apenas espiar, pois lançar-se nela equivaleria a jogar-se de um terraço. É um estado com o qual o ser humano pode apenas flertar, relacionar-se intimamente, mas sem entregar-se a ele, pois isso significaria a morte ou a loucura⁶⁰. No final da crônica, a narradora estabelece uma linha que designa um limite, de certo modo, que não pode ser transposto, a partir de uma oposição entre um fora – correspondente a uma existência ordenada e contida em si mesma –, e um dentro – correspondente ao “grito” –, em que há um espaço para a experimentação da dissolução necessária à dimensão da “vida pura”.

A figura do galo nas narrativas de Lispector aparece como um símbolo de potência, algo que pode ser percebido em “Uma galinha”⁶¹, por exemplo, em que o galo aparece como um ser dotado de confiança. No entanto, em “A geleia viva”, este galo, que deveria inspirar confiança, encontra-se rouco, em uma atitude de insegurança e desconfiança perante aquilo que se convencionou chamar de realidade. Há um episódio que é narrado nos quatro Evangelhos (a

⁶⁰ Laura, personagem do conto “A imitação da rosa”, presente na coletânea *Laços de família* (1960), entrega-se (não necessariamente de maneira voluntária) ao desvario da vida pura das rosas que observa, num abandono, sugere o conto, total do eu.

⁶¹ “A galinha é um ser. É verdade que não se poderia contar com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista” (Lispector, 2020, p. 29), comenta o narrador do conto em uma de suas digressões.

saber: Mateus (26:69–75), Marcos (14:66–72), Lucas (22:54–62) e João (18:15–27)), em que após a prisão de Jesus, três pessoas diferentes reconhecem Pedro como um dos discípulos, mas, por medo, ele nega três vezes conhecer Jesus. Depois da terceira negação, um galo canta, cumprindo aquilo que Jesus havia predito. O galo cantar é, sobretudo, um símbolo da passagem entre a escuridão da noite para a luz do amanhecer, que, não deixa de apontar para a passagem da escuridão enquanto desamparo e ausência de bordas – sensação presente no estado do sonho –, para a luz enquanto o apego à razão e à delimitação da existência – estado da personagem protagonista de “A geleia viva” ao acordar. No entanto, no conto, a personagem nega não a Jesus, mas ao ilimitado do viver, que, em última instância, embora a frustração e profunda lucidez que a acompanha, significa optar pelo que é limitado, porque ele garante, de certa forma, a sobrevivência – o que funda um grande conflito em Lispector, responsável por uma parte considerável dos conflitos dramáticos de suas narrativas.

O plano onírico, por operar fora das leis que regem a vida da vigília, e, portanto, a partir de um outro sistema de linguagem, é permissivo e potente o suficiente para criar novas elaborações do real. Permissivo, pois o sujeito ao sonhar não está submetido ao conjunto de regras e valores institucionalizados e, normalmente, atendidos no estado consciente, ou seja, no sonho, tais regras e valores estão suspensos, e a personagem não os experimenta sob a égide do controle relacional/social; e potente por esta mesma razão, o que possibilita pensar esse conto em termos parecidos com aquele preconizado pelo movimento surrealista, que via, no sonho, uma forma de expressão e expansão da realidade, bem como de superação de limitações impostas pela ordem usual da vida. O sonho, portanto, nessa narrativa, cumpre a função de revelar à protagonista, a partir do seu contato com a alteridade da geleia, a fratura que existe no modo de viver característico da vigília. No entanto, a reação e os afetos resultantes deste confronto, revelam-lhe, igualmente, a insuportabilidade de um contato prolongado com o sonho revela: a vida em estado bruto.

3.2. PERDOANDO DEUS

“Perdoando Deus” é um conto presente na coletânea *Felicidade Clandestina* (1971), que narra a história de uma personagem que, caminhando pela Avenida Copacabana, sente-se como se pudesse ser “mãe de Deus, que era a Terra, o mundo” (Lispector, 1994, p. 48). No entanto,

após ter este sentimento, depara-se com um rato morto – animal do qual sente um grande medo desde criança, situação que a faz pensar que estava sendo castigada por Deus. Por meio de uma narração em primeira pessoa, as reações e os pensamentos da personagem protagonista são acentuados, o que promove uma visão da relação que é estabelecida entre a narradora e as alteridades com as quais se defronta: o rato e Deus.

A ação dramática do conto se passa no Rio de Janeiro, em uma das avenidas mais famosas e movimentadas da cidade, pela qual a narradora diz que andava enquanto “olhava distraída” (Lispector, 1994, p. 48). Atua, aqui, a já citada distinção existente nas narrativas de Lispector entre o ato de olhar e o ato de ver, duas situações distintas que, normalmente, dizem respeito ao nível de entrega das personagens frente aos eventos. Por isso, a narradora-protagonista “estava sendo uma coisa muito rara: livre. Via tudo, e à toa” (Lispector, 1994, p. 48), trecho que sugere, podemos dizer, uma das formas de compreensão da liberdade para Lispector, isto é, ver as coisas sem necessariamente dar a elas um sentido. Atribuir sentido às coisas é, ao mesmo tempo, retirar delas e de si próprio a liberdade, uma vez que tanto as coisas estão presas aos seus nomes, quanto aquele que nomeia está preso à necessidade de nomear e à rede de implicações que o que é nomeado traz consigo.

A visão e os seus modos de se expressar (ver, olhar, espiar), conforme especificado em outros momentos desta pesquisa, constituem as relações eu x outro, uma vez que indicam, de certa forma, como elas se estabelecem inicialmente. É possível distinguir, nos contos da autora, que há, além da distinção já citada, a diferença entre um olhar atento e um olhar distraído. O olhar atento, embora envolva entrega, ainda carrega avaliações e percepções concernentes ao universo do observador, que semantiza o outro com o seu olhar – nestes casos, o leitor entra em contato com o outro a partir do olhar da personagem protagonista. Estes casos podem ser apreendidos, na narrativa, a partir da articulação da visão-com dos narradores, que, aproximando-se da visão de um personagem central, dá-nos a ver a alteridade a partir dos olhos deste personagem a quem se alia. Em “Perdoando Deus”, por sua vez, tem-se o olhar distraído, por meio do qual as coisas são vistas pela narradora-protagonista sem que sejam definidas, o que pode ser percebido na ausência de descrições específicas. Aquilo que ela vê aparece de maneira indefinida (“edifícios”) ou metonimicamente (“nesgas de mar”), o que gera um efeito de distância entre o observador e aquilo que é visto por ele. Tal distância é o que podemos chamar de liberdade como um espaço em que a coisa vista é flagrada existindo sem que algo a delimite.

Eis aí, algo que, apesar de ambicionado pelas personagens de Lispector, encontra obstáculos para a sua plena concretização, uma vez que o ser humano, sendo provido da linguagem e do sistema de valores e ideias a ela vinculado, impede, por vezes, que essa distância se realize, e, por isso a narradora acentua a raridade deste estado de liberdade.

A narradora-protagonista assinala sentir algo de que nunca ouvira falar: “Por puro carinho, eu me senti a mãe de Deus, que era a Terra, o mundo. Por puro carinho mesmo, sem nenhuma prepotência ou glória, sem o menor senso de superioridade ou igualdade, eu era por carinho a mãe do que existe” (Lispector, 1994, p. 48). A protagonista experimenta um sentimento que se opõe ao sentimento comumente esperado e experimentado pelos sujeitos que se situam dentro da doutrina religiosa dominante. Isso sugere, ademais, que a protagonista se divide entre o que vivencia e os dogmas que constituem a doxa religiosa no contexto em que ela vive, contexto cuja base religiosa é monoteísta, judaico-cristã, de matriz europeia.

A literatura de Clarice Lispector, como expõe o trabalho de Alexandre Nodari (2021) citado na introdução desta pesquisa, parece se sustentar na ideia de monismo, que, sendo uma forma de expressão do panteísmo, sugere a unicidade, ou, em outros termos, a equivalência, do universo/mundo com Deus, o que contraria a visão monoteísta de base judaico-cristã. O conflito se sobressai no cuidado e polidez com a qual a personagem protagonista se refere a Deus, por exemplo, por meio do uso da mesóclise, que, embora indique formalidade, revela, em razão de sua construção, a experiência de enfraquecimento da ideia de Deus, devido à distância, que acomete a personagem-protagonista. Na narrativa, o pronome “Lhe” aparece grafado com letra maiúscula em atitude de “reverência” a Deus, no entanto, esse tipo de colocação pronominal posiciona o pronome átono entre o radical e a desinência do verbo, ou seja, centraliza a ausência de tonicidade para essa alteridade. O conflito se soma à experiência de dúvida, acentuada pelo tempo verbal (futuro do pretérito) em que se encontra a proposição, que por designar incerteza, possibilidade, indica uma ação que ocorreria se uma condição fosse satisfeita, veja-se: “Ser-Lhe-ia aceitável a intimidade com que eu fazia carinho” (Lispector, 1994, p. 48). A personagem possui consciência a respeito do dogma religioso que compõe a doxa social e culturalmente reiterada, uma vez que “se ama ao que é Deus. Com amor grave, amor solene, respeito, medo e reverência” (Lispector, 1994, p. 49). Note-se, inclusive, a maneira como os efeitos deste dogma são expressos pela figura de linguagem da gradação. Sentir-se “mãe do mundo”, então, é sentir tal “amor solene”, isto é, que se estende à totalidade do mundo. Em

outras palavras, a personagem protagonista diz sentir um amor incondicional, que, segundo o Novo Testamento, é atributo de Deus.

O encontro inesperado da protagonista com o rato ruivo morto se torna significativo à medida que expõe, por meio da interrupção da fruição da narradora protagonista, a desarmonia que há entre o que ela experimenta (sente) e o que compreende (pensa), o que a deixa “erçada pelo terror de viver” (Lispector, 1994, p. 49). Há, na literatura de Lispector, segundo Yudith Rosenbaum, “uma noção de perigo iminente que permeia a obra como um rio subterrâneo, possível traço de desterrados longínquos” (Rosenbaum, 2020, p. 4 - colchetes nossos), isto é, um tratamento especial para os eventos que irrompem no cotidiano e que dão a ver/perceber o perigo que é viver como uma espécie constante possibilidade de abalo naquilo que parecia estável. A “contingência” assinalada pela narradora protagonista, além de definir a forma como ela compreende a aparição do rato, revela a rede de conexões entre eventos passados, movimento que, em Clarice Lispector, ganha sentido mágico, uma vez que expõe, de certa maneira, o tecido invisível da vida que liga um evento ao outro – fato que aparece em suas infinitas possibilidades de combinação e de sentido.

Quando as personagens-protagonistas de Lispector se deparam com algo que as lembra ou que as coloca neste lugar de perigo, cujo contato gera terror, mas também fascínio, elas tendem a reagir em defesa de si, isto é, da estabilidade do mundo cotidiano do qual foram expulsas. Essa defesa se dá de algumas formas, como por meio das digressões que afastam temporariamente as personagens da experiência, como é o caso da narradora-personagem auto-identificada como Clarice Lispector na crônica “Um amor conquistado”; a personagem-protagonista de *A paixão segundo G.H.* (1964) que elabora um preâmbulo por meio do qual solicita a companhia virtual do leitor em sua jornada⁶²; ou, ainda, a personagem-protagonista do conto “Amor”, que, diante da perturbação que experimenta, realiza uma ação real de fuga⁶³, e também a personagem de “Perdoando Deus”, que corre, com “a boca infantilizada de medo” (Lispector, 1994, p. 49). Essa passagem retoma o motivo do medo, que, metaforizado no medo infantil, sugere uma espécie de espanto como aquele de uma criança que

⁶² “Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão” (Lispector, 2020, p. 9).

⁶³ Ana, personagem protagonista do conto “Amor”, foge do Jardim Botânico em que fora parar. Observe-se: “Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor. Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda. Quase corria — e via o Jardim em torno de si, com sua impersonalidade soberba. Sacudiu os portões fechados, sacudia-os segurando a madeira áspera. O vigia apareceu espantado de não a ter visto” (Lispector, 1998 p. 25).

se depara com a autoridade que existe na alteridade de Deus: “Então não podia eu me entregar desprevenida ao amor?” (Lispector, 1994, p. 49). Entregar-se desprevenida ao amor significa, em última instância, desligar-se da subjetividade comum ao eu, para entrar em contato com o outro sem se projetar nele ou dar a ele o seu sentido. A literatura de Lispector costuma indicar que isso é possível, mas, como toda a entrega radical – em que a personagem se abstém dos contornos delimitadores do eu –, não acontece sem riscos e sem algum grau de desorganização interna. É algo possível, portanto, mas não por muito tempo, já que a natureza subjetiva do ser humano pressupõe certa organização.

Essa organização é elaborada por meio do atributo humano da significação, isto é, a habilidade e a necessidade de atribuir significados à realidade que experimenta. O estado de fruição em que se encontra a personagem na situação inicial do conto privilegia, no plano da vivência, o sentir (“olhar à toa”), ou seja, uma suspensão das atividades do *logos* – pautado pela linguagem. O estado de plenitude associado ao sentir, no entanto, não pode ser sustentado pelo ser humano por muito tempo, e isso nós veremos acontecer com a personagem protagonista quando da aparição do rato: “De que estava Deus querendo me mostrar?” (Lispector, 1994, p. 49). O pronome de primeira pessoa coloca a personagem no centro da relação, de onde irradia a percepção que se cria do outro:

Não sou pessoa que precise ser lembrada de que dentro de tudo há o sangue. Não só não esqueço o sangue de dentro como eu o admiro e o quero, sou demais o sangue para esquecer o sangue, e para mim a palavra espiritual não tem sentido, e nem a palavra terrena tem sentido. Não era preciso ter jogado na minha cara tão nua um rato (Lispector, 1994, p. 49).

O uso do verbo “lembrar”, sugere um possível esquecimento, que, na verdade, assemelha-se a um recalamento, daquilo que o rato faria, sob ordens divinas, a narradora protagonista recuperar. A resistência protagonista é evidenciada por meio da repetição do advérbio de negação, que reforça a ideia do recalque como algo que, por ser negado pela consciência, é expulso dela.

A cara nua da protagonista retoma, no conto, a discussão realizada no primeiro capítulo acerca das máscaras sociais associadas ao uso da maquiagem, por exemplo. Neste caso, a cara nua indica o grau de entrega da personagem, que, despreziosamente, fruía a sensação que experimentava. Todo o conflito dramático do conto será, então, sustentado pela reação da personagem-protagonista à aparição do rato ruivo morto, o que fica evidente no retorno de uma

experiência infantil, que registra o efeito e o impacto do acontecido para ela. Tal como aqueles choques em que, quando crianças (ingênuos/inocentes/ignorantes), somos abruptamente abalados por uma vivência que, de modo intenso (e, por vezes, violento e brutal) nos mostra a nossa própria ingenuidade/inocência/ignorância diante de um fato que nos escapava à consciência. O fato que escapa à consciência da personagem é criado por meio de um processo metonímico em que a ideia de “mundo” como concebida inicialmente pela personagem – aquilo que ela pode amar desprevenidamente não corresponde à realidade do mundo, pois exclui aquilo que a desagrada – um rato, por exemplo.

A narradora-protagonista, frente ao desconforto e à decepção que sente, planeja uma possível vingança contra Deus, que, por tê-la punido, merece ser punido de volta, ideia que reforça, mais uma vez, a ambiguidade do amor na literatura de Lispector, que está sempre atenta à linha tênue que entrelaça o amor ao ódio. Benedito Nunes escreve que “esses sentimentos fortes e violentos que polarizam a vida afetiva em constante metamorfose, estão sujeitos a bruscas transformações. A cólera é o reverso do amor. Tormentoso, tirânico e maligno, o amor traz sempre uma ‘vontade de ódio’, e o ódio, uma vontade de amor” (Nunes, 1995, p. 103). Vê-se que a relação eu x outro é construída, então, a partir de um choque e/ou frustração da personagem que destitui o outro-Deus de sua imagem ou posição idealizada, isto é, de um ser benevolente.

Evando Nascimento, acerca das narrativas da autora, escreve que “tudo ocorre nesse momento inevitável em que duas naturezas distintas se chocam por força do amor, sempre a motriz que em Clarice instaura a experiência do outrar-se, da transformação sem metamorfose simples” (Nascimento, 2012, p. 32). Logo, a experiência de amar perpassa a experiência deste movimento que o filósofo chama de “outrar-se” enquanto uma forma de experimentação do outro, que permite uma saída de si para que seja possível vislumbrar outras possibilidades de existência. E, por isso, a narradora protagonista se permite pensar em uma alternativa para o que experimenta:

... mas quem sabe, foi porque o mundo também é rato, e eu tinha pensado que já estava pronta para o rato também. Porque eu me imaginava mais forte. **Porque eu fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões, é que se ama verdadeiramente** (Lispector, 1994, p. 51 - grifos nossos).

Segundo Nascimento (2012), “a questão ética em Clarice é, por excelência, como dito desde o início, a questão do amor. O amor não como tema romântico, mas como força não humana que atravessa corpos e almas, instaurando a relação com os outros e as outras” (Nascimento, 2012, p. 153). No entanto, o conceito de Amor em *Lispector* se trata de uma construção própria, cujos atributos são formulados a partir de uma “gramática própria”, que se configura por meio das comparações, dos contrários e dos conflitos dramatizados pelas personagens. Quando a narradora-protagonista diz: “É porque eu não quis **o amor solene**, sem compreender que a solenidade ritualiza a incompreensão e a transforma em oferenda” (*Lispector*, 1994, p. 50 - grifos nossos), ela caracteriza, embora não de uma maneira objetiva, o que chama de “amor solene”, isto é, um amor que prescinde de explicações, que não pode ser compreendido ou mensurado de maneira integral. Há uma oposição entre o amor livre de solenidade vivenciado pela protagonista inicialmente e o amor solene sobre o qual ela reflete posteriormente. Isto porque o amor livre de solenidade, embora não seja marcado pela austeridade, é marcado por traços fatalmente humanos que regem o amor e as relações, hierarquias e exclusões, perigos e ameaças. O amor solene, por sua vez, embora seja austero, está disponível para todos, possui a característica da incondicionalidade.

A protagonista, em sua experiência inicial de êxtase, vive um momento de plenitude absoluta, sente que tudo funciona e que tudo está integrado, mas ao sentir-se a mãe de Deus, ela comete uma espécie de transgressão, um ato proibido. Proibido, porque na ordem comum dessa relação, não é permitido se apropriar do lugar d’Ele, tampouco do lugar de origem – como a criadora de tudo. Além disso, a protagonista pensa experimentar uma onipotência afetiva, isto é, a vivência de uma experiência amorosa sem falta, sem pedido ou medo, incondicional. Benedito Nunes, n’*O drama da linguagem*, ao associar o conflito dramático das narrativas de *Lispector* com as tragédias, escreve sobre a *hybris* que costuma ser a marca de muitas das personagens da autora em suas ambições – a desmesura, a “insolência”. A personagem protagonista, ainda, sente ou “comete” este ato *sem culpa*, sentimento que costuma caracterizar a relação humano x Deus, e que faz parte deste “amor solene”, que inclui certos limites e tabus que não devem ser ultrapassados. Um deles é o “gozo” sem lei que a personagem narradora experimenta, isto é, um estado de completude que dispensa o transcendental, a lei divina, a ordem. A aparição do rato atua como um choque que retira a personagem protagonista violentamente desse estado, porque a lembra de que existe o abjeto, isto é, aquilo que não está plenamente integrado ao belo. Além

disso, há, também, a lembrança da morte como fatalidade, em sua dimensão cruel – porque manifesta –, e isso a faz lembrar, sobretudo, de sua inevitável condição humana.

Segundo Regina Pontieri, em Clarice Lispector, “o grotesco, além de fraturar, funde realidades tidas como distintas” (Pontieri, 2001, p. 142) e, por isso, “torna-se um modo privilegiado de reaproximação com a realidade terrena, como meio de insuflar um novo sopro de vida às coisas” (Pontieri, 2001, p. 152). Isso significa dizer que o grotesco, em Lispector, atua como um disparador da transformação, que permite com que as personagens integrem o grotesco à percepção que têm de si mesmas. Ao fazer isso, fundem o divino com o terreno, realocando tais noções, movimento por meio do qual o divino deixa de habitar o transcendente para se configurar na imanência, como nos lembra João Camilo Penna quando escreve que “A revelação da verdade do mundo se encontra na rede de ligações que entrelaçam as coisas num conjunto único, o ponto enigmático de sua ‘confusão’” (Penna, 2010, p. 76).

O grotesco, então, surge abruptamente em meio ao estado de graça da personagem-protagonista para lembrá-la de que ela, humana, não é mãe de Deus porque não pode – ainda, talvez – amar como Ele: “É porque só poderei ser mãe das coisas quando puder pegar um rato na mão” (Lispector, 1994, p. 51). Pegar um rato com as mãos pode equivaler a colocar na boca a massa branca da barata, note-se:

Não contei que, ali sentada e imóvel, eu ainda não parara de olhar com grande nojo, sim, ainda com nojo, a massa branca amarelecida por cima do pardacento da barata. E eu sabia que enquanto eu tivesse nojo, o mundo me escaparia e eu me escaparia. Eu sabia que o erro básico de viver era ter nojo de uma barata. Ter nojo de beijar o leproso era eu errando a primeira vida em mim - pois ter nojo me contradiz, contradiz em mim a minha matéria (Lispector, 2020, p. 110).

Ou, ainda, levar o batom que também era vivo aos lábios – em uma constatação de que tudo é vivo, tudo está contido no mundo e participa da dinâmica relacional dos seres. Isso porque, como lembra G.H.: “É que a redenção devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata” (Lispector, 2020, p. 110). Em outras palavras, colocar a massa branca da barata na boca é uma forma de entrar em comunhão integral com o outro.

A linguagem, como elemento fatalmente mediador das relações humanas, sempre fornece dados interessantes para pensá-las: segundo o dicionário *Michaelis* o verbo “pegar” é um desdobramento do verbo “apprehendere”, que, no latim, significa “aprender” – o que retoma a

ideia de pegar com as mãos. Pegar com as mãos o rato passa a significar, por sugestão quando considerado este sentido, aprender o rato, ou seja, pegar/aprender aquilo que não se suporta, aquilo que coloca a personagem diante do horror que o outro lhe causa. A personagem, no entanto, intui que pegar o rato com a mão significa, para ela, morrer da sua pior morte, ou seja, o ato de amar está diretamente ligado à morte, uma vez que, para amar com liberdade é necessário entregar-se de “corpo e alma” – o que se constitui num grande desafio para as personagens protagonistas de Clarice Lispector. Relacionar-se com o outro “de corpo e alma” é entrar em contato com o belo, mas também com o grotesco, ou, ainda, vislumbrar o grotesco escondido no belo, como Carla em “A bela e a fera ou a ferida grande demais”.

E, por isso, a narradora protagonista diz – em uma espécie de rendição ao que há de humano em si, e não mais redenção ao que pode haver de divino –: “que eu use o magnificat que entoa às cegas sobre o que não se sabe nem vê” (Lispector, 1994, p. 51), o que sugere uma espécie de reza para que seja capaz de relacionar-se com o que não compreende e com o que não vê. Fica sugerido, pois, que a consciência inquieta da narradora (vinculada à razão) é o que se interpõe, por vezes, entre ela e o outro, obstaculizando a sua entrega sem reservas e, por isso, impedindo-a de amar de modo absoluto. Logo, o pré-requisito do amor absoluto é, em última instância, um silenciamento da consciência reguladora do mundo, instaurada e coordenada via linguagem em sua associação com a sociedade e com a cultura, e, por conseguinte, que definem contornos para o eu e para o outro, distanciando-os.

Pode-se dizer que o conto opera a partir da figura do quiasmo, por meio da qual em um vértice se encontraria Deus e no outro a personagem, ambos mediados pela figura desse narrador que, embora seja também protagonista, por vezes parece se desprender do eu da personagem para se auto-observar enquanto alteridade de si, observe-se: “Soube também que se tudo isso “fosse mesmo” o que eu sentia - e não possivelmente um equívoco de sentimento - que Deus sem nenhum orgulho e nenhuma pequenez se deixaria acarinhar, e sem nenhum compromisso comigo (Lispector, 1994, p. 51). Há, no trecho, uma distância que separa a protagonista daquilo que ela comenta sobre si, em um movimento, realizado por ela mesma, de afastamento de si, a fim de observar e elaborar sobre o que sente.

O funcionamento do quiasmo, permite-nos perscrutar, inclusive, o próprio conflito dramático da narrativa, que se sustenta, dentre outras coisas, na frustração da personagem frente ao que ela supõe ter acontecido: uma punição divina. Isto porque, na distância que ocorre,

observamos a expectativa (apreensível pelo uso do condicional) da personagem relacionada à contiguidade dos fatos e a sua respectiva desilusão. Logo, no momento em que a personagem monologa, é possível perceber um deslocamento do eu, que, ao mesmo tempo que vive a experiência desconcertante do encontro inesperado com o rato, questiona a Deus e a si, por meio de perguntas e de constatações: “Eu, que sem nem ao menos ter me percorrido toda, já escolhi amar o meu contrário, e ao meu contrário quero chamar de Deus” (Lispector, 1994, p. 52). Note-se como o “eu”, isolado do discurso, elabora uma cisão entre o sujeito e a marcação discursiva da diferença entre o eu e o outro – que, neste caso, refere-se a Deus mas também a si própria, em uma comparação com aquela de si que experimentava a fruição.

Em outras palavras, há um eu discursivo, que observa e fala sobre o que observa, e há o eu que é observado como participante da experiência, e, por isso, é julgado e analisado. Este efeito lembra a atuação dos narradores de 3ª pessoa de Lispector, que afastam-se de seus personagens centrais para poder tecer comentários e julgamentos. Aqui, no entanto, o “eu-narrador” que se afasta do “eu-protagonista”, exerce a função de uma auto-reflexão, que, de certa maneira, precisa se descolar da experiência e do modo corrente de agir e pensar para que algo de novo possa nascer. Pode-se dizer, então, que apenas uma parte – muitas vezes ocultada ou negada – da personagem entra em contato com a alteridade, ou seja, identifica-se com ela. A personagem protagonista, por meio de um processo identificatório, pensa que pode ser “a mãe de tudo o que existe” (Lispector, 1994, p. 52), mas aquilo que nela se oculta para sustentar o sentimento, quando revelado, desfaz o processo de identificação dela com o mundo, devido ao reconhecimento daquilo que havia sido negado. É por meio desse jogo de des-identificação que é possível vislumbrar um novo modo de construir as dinâmicas relacionais, des-identificar-se é, sobretudo, reconhecer as diferenças.

Há, no conto, de certa maneira, uma história de aceitação da protagonista por meio de seu encontro com Deus, em que ela reconhece e aceita os limites de seu amor, ou seja, as condições que, sendo-lhe inerentes ou atuantes em si, impedem-na de poder exercer um amor absoluto, como aquele que, segundo a sua concepção, compete a Deus. Logo, o que fica deste conto é uma questão, aquela que acompanha Lispector em muitas de suas narrativas: até onde é possível, para o ser humano, amar incondicionalmente? E, assim, ela conclui: “Porque enquanto eu amar a um Deus só porque não me quero, serei um dado marcado, e o jogo de minha vida maior não se fará. Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe” (Lispector, 1994, p. 52).

Não ironicamente, a alteridade que medeia essa questão, no conto, é, segundo a narradora protagonista, a alteridade de Deus, cuja (re)ação, manifesta na aparição do rato ruivo, evoca uma série de pensamentos que soterram a experiência de êxtase da protagonista, encadeando-se a fim de elaborar uma espécie de “lição”. Deus, mais do que qualquer outra alteridade reconhecível em *Lispector*, é uma alteridade que sempre será reconhecida por meio de uma ideia. Em outras palavras: Ele não existe, senão por meio de um olhar semantizador que lhe atribui limites e definições, uma vez que, o conto sugere que a existência de Deus está para aquém e para além do que pode a linguagem humana, que pode, apenas, aludir à existência d’Ele. O que se tem de Deus é o mistério de seu ser que se expande para o mistério de todos os seres, simbolizados pelo rato e pela própria personagem.

Em *Lispector*, o grotesco aparece, por vezes, como figuração do divino, o que resulta em uma dessacralização do divino (ou sua profanação)⁶⁴, o que constitui uma parte importante da visão de mundo da autora. Sobre isso, escreve o filósofo Benedito Nunes (1995):

Da mesma forma, o úmido, o seco, o cru, o insosso, o inexpressivo são outros tantos atributos de uma mesma coisa, que também significa o *nada* e o *divino*. Mutuamente conversíveis, o escatológico e o teológico se confundem no curso do êxtase que separou a personagem de seu mundo (Nunes, 1995, p. 75-6).

A partir da análise realizada por Benedito Nunes, atesta-se a natureza imanentista, não transcendente, da literatura de *Lispector* como marca de sua visão de mundo. Apesar de o autor se referir, neste trecho, a *A Paixão segundo G.H.* (1964), podemos, ao relacionarmos o “escatológico” de que fala Nunes à visão de um rato ruivo morto e ensanguentado, identificar a alegoria existente na alteridade do rato, que figura, para a personagem, o ponto que liga por oposição, em última instância, as noções de divino e de profano. É como se, na figura do quiasmo anteriormente citada, Deus se confundisse com o rato, bem como com a própria personagem, humana, e, portanto, terrena.

Pode-se dizer que a aparição do rato, então, marca a passagem do estado “de indiferenciação orgíaco (dionísio)” (Nunes, 1995, p. 76), experimentada pela personagem no início da situação dramática, que tem por consequência a “desindividuação do sujeito, e portanto

⁶⁴ A, até então, última edição (2024, n. 33) da Revista do Programa de Estudos pós-graduados em literatura e crítica literária da PUC-SP, intitulada *FronteiraZ*, recebeu o título de “Estética e romance: a profanação como procedimento”. A ideia de profanação como procedimento, em *Lispector*, dialoga com a dessacralização do divino como motivo de suas narrativas, no aspecto temático; e com a dessacralização da forma do texto e da forma da linguagem, no aspecto criativo.

a anulação do seu esforço humano, que consiste em transcender a coisas” (Nunes, 1995, p. 75), para o estado de profunda imanência, no qual impera uma consciência aterradora, da personagem, de sua condição e de seus limites humanos – mas também da potência que subjaz em si. Esse movimento que soaria negativo, em Lispector ganha a sua força justamente pela “descida” do transcendente ao imanente, que marca, como escreve Nunes, a “assimilação da matéria viva com a vida divina” (Nunes, 1995, p. 68).

No plano da relação eu x outro em Lispector, o ato de dessacralização (ou profanação) do divino se sugere como um movimento necessário para que haja a possibilidade de (re)pensar o amor, ou, ao menos, de colocar o amor em questão. Ao contrário de G.H. que vive a experiência de despersonalização no seu contato com a alteridade, a narradora-protagonista de “Perdoando Deus” reconhece a sua incapacidade e o seu despreparo para tal. Isso, no entanto, longe de desqualificá-la, apenas trata, não sem certa crueza, daquilo de que não se pode fugir por ser inerente à existência humana: a distinção entre o eu e o outro – ou, ainda, os limites que opõem o eu ao outro. O ato, por fim, de pensar Deus como uma invenção só é possível porque acontece a dessacralização, ou seja, porque, a partir do contato com a alteridade de Deus e do rato, que, por instantes, equivalem-se, a protagonista se autoriza a reatualizar o seu pensamento. Este fato figura um ganho de autonomia da personagem sobre como experimenta o que vive, característico das personagens protagonistas de Lispector. Logo, este conto pode ser considerado um registro deste movimento de tomada de consciência da narradora protagonista, por meio de um processo de dessacralização que resulta não apenas em uma atualização da experiência e do conceito de Deus, mas, sobretudo, como uma atualização da maneira de constituir as relações eu x outro.

A dessacralização de Deus só é possível, no entanto, pelo fato de que a narrativa explora e marca a natureza da *punição* e a razão do *perdão*. A punição, no conto, sendo uma “interpretação” da narradora-protagonista frente ao acontecido, trata-se de um movimento que acontece devido à sua própria estrutura interna, não externa. Clarice Lispector não se utiliza da visão de um Deus punitivo clássico, ou melhor, ela joga com essa ideia, mas na ausência externa de Deus (como personagem, por exemplo), evidencia a construção do pensamento da própria protagonista, que vive a experiência e tenta explicá-la com base em suas estruturas internas, isto é, a punição é interna à experiência.

A personagem-protagonista, por fim, perdoa a Deus por compreender que Ele não significa apenas a ordem, mas também aquilo que dela escapa, e que, no amor (seja a Deus ou a

outro objeto amoroso) não há garantias morais, e, tampouco, proteção absoluta perante a realidade que se lhe apresenta. A experiência divina, por fim, trata-se, igualmente, de uma entrega que não exige garantias ou certezas. Perdoar Deus, portanto, torna-se um ato de aceitação radical, por meio da qual não se pode amar um mundo apenas em sua forma ideal, mas também em sua ausência de beleza e incompreensibilidade. O perdão, ao mesmo tempo que ritualiza essa compreensão, transforma-se em oferta de si própria para a vida: uma entrega consentida ao real, mesmo quando este se apresenta como opaco, disforme e irreduzível à compreensão.

4. OUTROS INFINITOS OUTROS

*“... trazendo a sede desde o leito, matando a fome nessa estrada”
Quem vai falar de mim pro mundo – Samantha Jones*

4.1. UM AMOR CONQUISTADO

A crônica “Um amor conquistado” presente na coletânea *Para não esquecer* (1992), é uma história narrada em primeira pessoa, em que, tomando-se como personagem, Clarice Lispector encontra um amigo na “fila de lotação do bairro” (Lispector, 1992, p. 118) e, enquanto conversam, veem um homem passando com um animal que parecia um cachorro amarrado à uma coleira. Quando o homem e seu animal se aproximam de Clarice e de seu amigo, ela nota que o bicho é um quati e passa a refletir sobre o fato de ele ter sido “transformado” em cachorro por seu dono. Após longas digressões a respeito da natureza da estabelecida entre o homem do quati e o quati, isto é, a maneira violenta com a qual o homem desnatura a “identidade” do animal, a protagonista ambiciona uma vingança do animal contra seu dono.

A crônica se inicia com a observação da narradora, que nota que “a atitude toda era de cachorro, e a do homem era a de um homem com seu cão” (Lispector, 1992, p. 118), isto é, o animal já havia incorporado o comportamento que lhe fora imposto. Potencializa-se, aí, o topos do ser *versus* o parecer, uma vez que o bicho *parece* um cachorro, mas não o *é*. Ao afirmar que “este é que não o era” (Lispector, 1992, p. 118), referindo-se ao suposto cão que não era, de fato, um cão, há a retomada da referência ao bicho realizada a partir do pronome “este”, que, usado de maneira anafórica, retoma o objeto do verbo *ser*; objeto este que, além de sintático, no texto, também é objeto do homem que o conduz pela coleira no plano da ação dramática.

O falso cão, enquanto figuração da alteridade para o homem que o construiu, é o objeto de seu capricho. Observa-se que este homem exerceu sobre o bicho um domínio, submetendo-o à sua vontade. Ele o faz a partir de uma determinada relação (de posse, amor, objetificação) que é hierarquizada, ambígua e perigosa. O que ocorre na relação entre o homem e o quati, transformado por ele em cachorro por efeito do amor daquele que dele se apossa para seus fins, resulta, também, em um abuso afetivo, mais especificamente, numa alienação e adulteração do outro por meio do amor. O amor, sendo um tema recorrente na obra de Lispector, atinge as

relações humano-animal, humano-humano e, potencialmente, qualquer relação do ser humano com a alteridade. Na obra de Lispector, isso está na base da concepção do amor humano como algo potencialmente perigoso e mortal.

Quando o amigo da narradora levanta a hipótese de o animal ser um quati, a narradora desconfia, uma vez que, segundo ela, o bicho era “muito cachorro demais para ser quati, ou seria o quati mais resignado e enganado que jamais vi” (Lispector, 1992, p. 118). A afirmação seguida de uma hipótese, que se realiza a partir do uso do sumário narrativo, ou seja, a partir do discurso indireto, guarda consigo um traço premonitório, no sentido de que, ao se confirmar a natureza do animal como sendo um quati, a qualidade da resignação é, imediatamente atribuída ao bicho, ainda que ela não seja retomada. É, de certa maneira, um procedimento que atua, devido à confirmação da hipótese do amigo da narradora, como uma espécie de antecipação, um dado que adianta um acontecimento à medida que dele suspeita, e, além disso, realiza um apontamento que é imputado ao animal.

O homem sono do quati, por sua vez, aproximava-se da narradora e de seu amigo com calma e ao mesmo tempo com uma tensão “de quem aceitou a luta” (Lispector, 1998, p. 118). Podemos pensar que a luta aí sugerida seja contra si próprio, uma vez que, na ação de dominar o bicho, parece ter a ilusão de dominar a si mesmo, o que pode ser justificado pela tranquilidade com a qual caminha o homem, em seu ato de dominar aquele (ou aquilo, neste caso) que não deveria ser dominado – e, além disso, contentar-se com isso. O animal selvagem representa, a partir dessa leitura, a animalidade (da alteridade e de si mesmo) com a qual o homem se relaciona apenas sob a forma de dominação, e nunca de comunhão ou entrega. O seu ar “era de um natural desafiador” (Lispector, 1998, p. 118), ou seja, o homem mantém, diante dos observadores e de si mesmo, uma atitude de defesa (e orgulho) pelo fato de ter um quati como cachorro, o que evidencia a maneira como ele se envaidece do poder que exerce sobre a alteridade.

A narradora compreende, então, que a sua atrapalhação vinha do fato “de que aquele bicho já não sabia mais quem ele era, e não podia portanto me transmitir uma imagem nítida” (Lispector, 1998, p. 118). Na literatura de Lispector, há uma afeição e um respeito das personagens pelos animais, bem como a afirmação de uma certa superioridade dos animais frente aos seres humanos porque eles são considerados mais livres e íntegros por não participarem da ordem social e cultural dos quais os seres humanos necessária e fatalmente participam. No

entanto, se considerarmos que tanto o homem dono do quati quanto o animal, em “Um amor conquistado”, têm as suas naturezas originais alteradas, o fato de a identificação da narradora acontecer com o animal sustenta a ideia de que o homem é um animal, que se esqueceu dessa sua condição; o homem, sim, portanto, não sabe mais quem ele é. Há um apelo de memória na literatura de Lispector, a partir do qual podemos vislumbrar, em muitas de suas personagens, uma espécie de recordação dos estados existenciais primários do homem. O quati, por sua vez, não se questiona sobre quem ele é, uma vez que não faz parte da natureza do animal a ideia de “eu”. Ao ser humano é dada a ideia de eu, e, ainda assim, o homem parece não meditar sobre isso, até porque caminha “por coragem” (Lispector, 1992, p. 119), o que indica um certo orgulho de si mesmo, mas um orgulho que nega (ou ignora) a natureza do animal e de si. Quem, de fato, no episódio narrado, está se questionando sobre o ser humano é a própria Clarice, personagem e narradora da crônica.

O homem dono do quati, ao passar pela fila em que se encontravam Ivan Lessa e Clarice, “fingia prescindir de admiração ou piedade; mas cada um de nós reconhece o martírio de quem está protegendo um sonho” (Lispector, 1992, p. 119). Vê-se, neste momento, que a narradora se coloca como uma espécie de narradora intrusa, que invade a subjetividade do homem, neste momento, para dizer que ele “fingia” prescindir de piedade ou admiração para, com isso, proteger seu sonho de ter um quati como animal doméstico. Trata-se de um capricho, portanto, em que a vaidade se manifesta na subordinação da alteridade cuja natureza é adulterada para satisfazer o ego daquele que exerceu sobre ela o seu poder.

Eis que a narradora decide perguntar ao homem que animal era aquele, e, antes que tenhamos acesso à resposta dele, ela realiza uma digressão, procedimento por meio do qual os narradores expõem os seus pensamentos, avaliações e críticas a respeito daquilo que narram. Observe-se:

Perguntei que bicho era aquele, mas na pergunta o tom talvez incluisse: “por que é que você faz isso? que carência é essa que faz você inventar um cachorro? e por que não um cachorro mesmo, então? pois se os cachorros existem! Ou você não teve outro modo de possuir a graça desse bicho senão com uma coleira? mas você esmaga uma rosa se apertá-la com força!” (Lispector, 1992, p. 119).

Neste momento, a narradora expõe toda a sua indignação, por meio do tom com que realiza a pergunta dirigida ao homem. Atribui a ação do homem sobre o quati, primeiro, a uma

questão de carência, e utiliza a palavra “inventar” porque supõe que o objeto que o homem domina é inventado, ou seja, há para este homem uma ideia do que o animal deve ser para atender ao seu capricho, e não um respeito pelo animal em si. Nesse sentido, há uma entrega do homem à sua fantasia, uma vez que ele a projeta no animal, que, no pensamento ocidental, pode ser dominado. É como se o homem, a partir da ideia que tem do mundo e dos seres, acreditasse poder possuí-los. De certa forma, possui, porque os aprisiona e adultera-lhes a natureza, o que vai resultar no desfecho da crônica.

John Berger, crítico e escritor inglês, assinala, acerca da relação humana com os animais: “O que sabemos a seu respeito é uma indicação de nosso poder e, portanto, uma indicação do que nos separa deles” (Berger, 1980, p. 14). Isso significa dizer que o conhecimento adquirido pelo ser humano sobre os animais parece conferir a ele um estatuto de poder, ou seja, há algo de arrogância humana no julgar-se superior aos animais, às plantas – à natureza enfim. Isso aponta para uma cisão homem x natureza que é forte no pensamento ocidental – algo frequentemente tematizado por Lispector em suas narrativas. A inteligência e a consciência – a razão, por fim – fazem parte dessa arrogância.

Em seguida, a narradora indaga, também, a respeito do modo de possuir, o que se torna interessante, uma vez que ela não se indigna com o ato de possuir na relação eu x outro, mas sim, com a forma de fazê-lo. O que fica sugerido, pois, é que 1) há formas melhores de possuir a graça de um ser⁶⁵; e 2) possuir parece ser um modo predominantemente humano de se relacionar com as alteridades com que entra em contato. Em outras palavras, faz parte da experiência humana a tendência a querer tomar posse do outro, não importa quem ou o que esse outro seja ou, mesmo, o custo disso para ele (outro). Isso se manifesta no homem dito primitivo e no homem dito civilizado de igual maneira: o que pode barrar a manifestação destrutiva desse traço é o esforço por sair de si para ver as situações pela perspectiva do outro – o que não acontece sem risco.

Em “A menor mulher do mundo” também aparece a questão do “possuir”, que, devido à estratégia narrativa de comparação, realizada a partir da oposição selva x cidade – conforme aprofundado no segundo capítulo deste trabalho –, o modo de possuir da pigmeia, quando diz

⁶⁵ Em “A menor mulher do mundo” também aparece a questão do “possuir”, que, devido à estratégia narrativa de comparação, realizada a partir da oposição selva x cidade – conforme aprofundado no segundo capítulo deste trabalho –, o modo de possuir da pigmeia, quando diz que é bom possuir uma árvore para morar, sugere-se mais aceitável e menos violento do que o modo de possuir das famílias que habitam as cidades (que querem ter a pigmeia como objetos de satisfação do próprio prazer, subordinando-a).

que é bom possuir uma árvore para morar, sugere-se mais aceitável e menos violento do que o modo de possuir das famílias que habitam as cidades (que querem ter a pigmeia como objetos de satisfação do próprio prazer, subordinando-a). Uma relação com a biologia pode ser útil para configurar metáforas cuja função seria compreender as modalidades da relação eu x outro no caso humano. Neste sentido, as noções de inquilinismo e parasitismo podem metaforizar modelos estruturais das relações do ser humano com o outro, sem que sejam excluídas de tais relações as dimensões social, cultural e psicológica. A pigmeia, personagem do conto “A menor mulher do mundo”, possui uma árvore para morar, e pode-se dizer que, neste caso, não há alteração da natureza do outro possuído, uma vez que, por efeito de sugestão, ela coexiste com a árvore em uma relação harmônica, ou seja, que não oferece prejuízos para a árvore, como no inquilinismo. O homem da crônica “Um amor conquistado”, por sua vez, estabelece uma relação com o outro ao modo do parasitismo, uma vez que lhe causa prejuízos: adultera-lhe a natureza, domestica-o, e priva-o de sua liberdade, subordina-o ao seu capricho.

Há, no trecho em que a narradora questiona o dono do quati, uma questão sobre a linguagem, que, mais uma vez, tem a função de evidenciar os seus limites, observe-se: “meu tom foi suave para não feri-lo com uma curiosidade [...] na pergunta o tom talvez incluísse: por que é que você faz isso? Que carência é essa que faz você inventar um cachorro?” (Lispector, 1992, p. 119). O tom, elemento referente ao timbre da voz humana, é caracterizado por aspectos como a intensidade (força ou amplitude do som), a altura (agudo ou grave) e a duração (extensão de tempo de um som), características que não podem ser reproduzidas por meio da linguagem escrita, uma vez que a esta escapam as nuances próprias da fala. Nesse sentido, vemos um esforço da narradora em desvelar a sua verdadeira intenção ou o seu verdadeiro sentimento, que, ocultos sob a máscara que os modos de linguagem também oferecem, marcam o limite da experiência humana em contato com tais modulações e impactos. O questionamento dos limites da língua, em Lispector, liga-se diretamente à relação eu x outro, uma vez que, é com base na linguagem que dizemos o outro, e que, por consequência, relacionamo-nos com ele. Uma vez assumida a limitação da linguagem, assume-se, pois, a limitação de nosso olhar para com o outro, que, por vezes, reduz a sua existência em uma tentativa de adequá-lo aos parâmetros do eu.

Em outras palavras, a narradora faz uma pergunta (“Que bicho é esse?”), mas inclui, por meio do tom, outras tantas coisas que podem ou não ter sido captadas pelo seu interlocutor, o

homem do quati. É uma maneira de dizer que a língua, oral ou escrita, implica os não-ditos, que fazem parte da linguagem, e, muitas vezes, são utilizados como estratégia discursiva ou como forma de velar o que se deseja comunicar, de fato. Essa característica faz parte da construção das relações eu x outro, que, inevitavelmente, está sempre submetida à mediação e aos efeitos da linguagem. Esses últimos, produzidos de maneira intencional ou não, participam da relação entre humanos, composta também dos ruídos que constituem a sua comunicação. A narradora, então, por meio de uma digressão, diz:

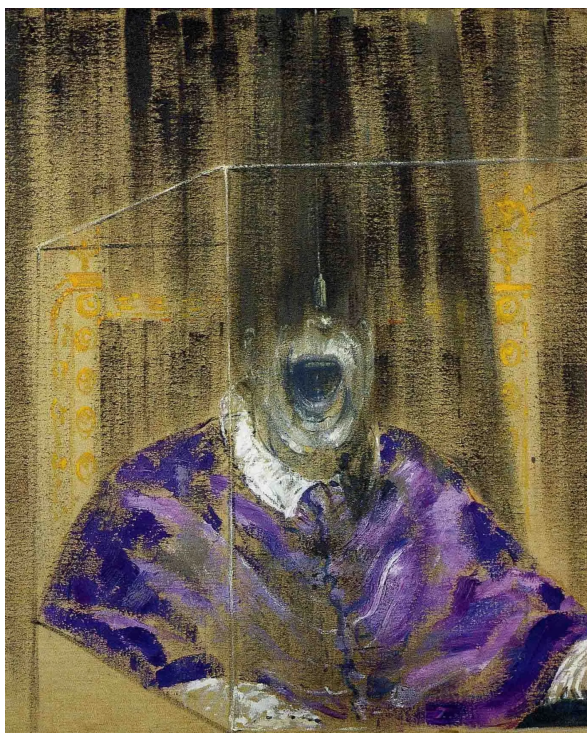
Sei que o tom é uma unidade indivisível por palavras, sei que estou esmagando uma rosa, mas estilhaçar o silêncio em palavras é um dos meus modos desajeitados de amar o silêncio, e é assim que muitas vezes tenho matado o que compreendo. (Se bem que, glória a Deus, sei mais silêncio que palavras.) (Lispector, 1992, p. 119).

Note-se que neste trecho manifesta-se um procedimento recorrente na literatura de Lispector: o recurso à digressão para, por meio da suspensão da função de narrar, dar curso à reflexão sobre o que e como se narra, e também sobre si. Ao suspender a narração, a narradora reflete sobre si mesma e expõe, para o leitor, o que pensa. É nesses momentos que a relação de alteridade é tensionada, porque mais fortemente evidenciada. Neste sentido, a literatura de Lispector tem a habilidade de evidenciar as redes de conexão que existem entre os personagens protagonistas e as alteridades com as quais eles se defrontam, a partir das quais subsiste, enfim, uma relação simbiótica – para recuperar, aqui, uma outra metáfora tomada à biologia –, uma vez que há, nesta rede, uma relação de interdependência entre os pares.

Além da digressão, no trecho citado, há, também, metalinguagem, pois o texto passa a refletir sobre si mesmo por meio do narrador digressivo. A reflexão do texto por meio do próprio texto vincula-se à autorreflexão do narrador sobre si mesmo – o que o desnuda e o expõe ao outro a quem se dirige: o leitor, solicitado a ser testemunha e/ou cúmplice desse desnudamento e dos valores e ideias nele afirmados. Admitindo ter um modo desajeitado de amar o silêncio, a narradora também admite não saber muito bem como amar aquilo que não compreende, o que explica e/ou justifica, de certa forma, o tom hostil cifrado na pergunta que ela fez ao homem. Ela, então, expõe que não pode amar o homem que faz do quati um “cão” porque não compreende a razão pela qual ele faz isso, e, conforme dissemos anteriormente, ao dividir essa sua autorreflexão com o leitor, ela o alicia como cúmplice e testemunha do que narra.

Assim como o tom, o silêncio é difícil de ser traduzido para a linguagem escrita, ou seja, é algo da ordem da linguagem oral (ou de sua ausência). No entanto, as narrativas de Lispector possuem uma forma interessante de dar voz ao silêncio, com toda a eloquência de tal paradoxo. Anne Carson, em um ensaio intitulado “Variações sobre o direito de permanecer calado” (2023), lembra-nos das pinturas de Francis Bacon, por meio das quais ele “quer nos fazer ver algo para o qual ainda não temos olhos; ele quer fazer com que escutemos algo que nunca soou” (Carson, 2023, p. 161), como em um de seus quadros⁶⁶, no qual um grito é sugerido, mas jamais ouvido. Um paradoxo insolúvel é este de quem deseja pintar um som, assim como de quem deseja escrever o silêncio. Observe-se:

Figura 5: Francis Bacon, Head IV, 1949, pintura a óleo sobre tela, 93,2×76,5 cm.



Fonte: Bacon (1949).

Disponível em: https://arthive.com/ru/francisbacon/works/397752~Golova_IV#google_vignette

Uma das dimensões da participação do silêncio na obra de Lispector, e que dialoga com a temática da relação eu x outro, é a maneira como ele está presente – e é evidenciado por meio das narrativas – na existência dos seres humanos e não humanos. A existência parece conter uma

⁶⁶ Francis Bacon, Head VI, 1949.

dimensão de silêncio que afeta a compreensão entre os seres humanos. É como uma área cinza na qual os conflitos sobrevivem, e que pode ser compreendida por meio do silêncio porque em tal área a comunicação se encontra tão cifrada que a compreensão se inviabiliza. Isto, entre os seres humanos, gera conflitos e dificuldades nas relações, devido ao apego humano à razão (*logos*), que ordena a realidade por meio das (micro)compreensões que tem dela. Trata-se de um silêncio que vem deste outro que não se comunica no mundo da mesma maneira que o eu, e, portanto, é silenciado. A digressão, que tem a função de expor uma autorreflexão do narrador, neste caso, é quase sempre um movimento inconclusivo (porque nunca é terminada ou resolvida) – e, por isso, ao fazer do leitor um cúmplice, convida-o a testemunhar o que é narrado/questionado em si mesmo também –, porque aquilo que é exposto costuma ser uma característica inerente ao ser humano: uma espécie definida e apartada das outras espécies e seres em razão da presença e do vigor do pensamento, da lógica, da razão, e para o qual a simbolização linguística é um elemento imprescindível à existência.

Ainda no mesmo trecho, a narradora se utiliza do termo “gestos”: “Às vezes, com seus gestos de cachorro...” (Lispector, 1992, p. 119), fala que supõe a existência de um gesto comum aos cachorros, que os tornaria cachorros por excelência; o quati, então, ao ter a sua natureza capturada e adulterada, tem os seus gestos confundidos. Vilém Flusser, em sua teoria filosófica, reflete acerca dos gestos com base em um princípio duplo: “Primeiro, a de que toda comunicação implica uma atitude, portanto, um gesto; segundo, a de que toda atitude implica uma mensagem, portanto, uma comunicação” (Flusser, 2014, p. 7). Ao identificar “gestos de cachorro” no quati, a narradora o personifica como um ator, ou seja, um ser que performa um gesto que não lhe pertence, e, por isso, também ele perde a sua habilidade de comunicação, que está, na perspectiva de Flusser, diretamente ligada à atitude como gesto. O que a narradora constata, portanto, é a alienação do quati, que perde a sua qualidade natural (ser quati) para, na relação de alteridade com o homem, artificializar-se (fingir ser cachorro).

E então a narradora imagina a seguinte situação: “se o homem o leva para brincar na praça, tem uma hora que o quati se constrange todo: ‘mas santo Deus, por que é que os cachorros me olham tanto?’” (Lispector, 1992, p. 119). Note-se que é a narradora, no fim das contas, que se questiona sobre essas coisas, supondo que o quati se constranja, quando, na verdade, ele é um animal, e, portanto, não se perguntaria tal coisa, tampouco se incomodaria com os olhares alheios

como os seres humanos se incomodam. E ela continua com as suposições acerca dos sentimentos do quati:

Imagino também que, depois de um perfeito dia de cachorro, o quati se diga melancólico, olhando as estrelas: ‘que tenho afinal? que me falta? sou tão feliz como qualquer cachorro, por que então este vazio, esta nostalgia? que ânsia é esta, como se eu só amasse o que eu não conheço?’ (Lispector, 1992, p. 119).

A narradora se projeta no quati, tomando-o como uma personagem. São as dúvidas e angústias dela - relacionadas com o motivo da adulteração de si por efeito do amor de um ser humano - que ganham expressão na sua digressão. Para tanto, ela se utiliza da personificação como procedimento para desenvolver um pensamento que, na verdade, inicia-se de sua visão do bicho, mas expande-se para além dele. Isso ocorre porque há uma identificação dela com o animal. Ainda que a Clarice personagem, na crônica, também seja uma “representante” do ser humano, quem parece “gritar” em sua fala é o animal que há nela, e que, via socialização e integração à ordem humana, também foi e tem sido adulterado. Como diz Verônica Stigger em artigo intitulado “O útero do mundo”, “o grito ancestral sugere uma primeira saída de si, por meio de uma primeira metamorfose do corpo: a animalização” (Stigger, 2021, p. 394). Isso significa dizer que, na relação eu x outro, o confronto com o animal passa pelo reconhecimento de si da personagem, que parece rememorar um passado primitivo do homem. Logo, para Stigger, “confrontar o bicho, em Clarice, é como estar diante de um espelho que não apenas revela aquilo que se quer esconder, a animalidade, mas obriga a assumir o que, até então, se receava encarar” (Stigger, 2021, p. 394).

Na obra de Lispector há um constante mal-estar com a excessiva submissão do ser humano à ordem sociocultural, à linguagem e à razão. Quando demasiadamente subordinado a tais instâncias, o ser humano, para Lispector, se aproxima da morte ou a experimenta, algo que dialoga com aquilo que escreve Bataille quando diz que “quando o que é humano é mascarado, não há mais nada presente, senão a animalidade e a morte” (Bataille, 1987, p. 403). No entanto, como nos lembra Verônica Stigger, a “desumanização não é, aí, algo a se evitar, mas uma experiência” (Stigger, 2021, p. 394). Pode-se dizer, a partir disso que, as narrativas de Lispector articulam um duplo movimento, em que um realiza uma espécie de denúncia ou exposição das máscaras sociais e dos enrijecimentos aos quais os seres humanos estão submetidos e implicados – não sem consciência disso, como nos mostra Carla de “A bela e a fera ou a ferida grande

demais –; e outro que repousa na experiência de desorganização, desumanização, ou, ainda, deseroização⁶⁷ (como prefere chamar G.H.) como uma forma de experimentar a potência que foi soterrada.

Note-se que, em toda a crônica, o motivo do amor é posto de maneira a reiterar a sua natureza ambivalente e perigosa, que, em razão do enrijecimento humano de sua parte animal, ou, ainda, da aliança cega com a cultura, que hierarquiza as existências, contribui para a violência que ocorre nas dinâmicas relacionais. Na literatura de Lispector, um dos perigos que o amor humano oferece é a privação da liberdade daquele que é tomado por objeto de amor, o que é alegorizado pela coleira que prende o bicho. Por isso, a narradora diz: “Eu sou pelo bicho e tomo o partido das vítimas do amor ruim” (Lispector, 1992, p. 120), embora reconheça que “na iminência do ódio que há no quati [...] ele sente amor e gratidão pelo homem” (Lispector, 1992, p. 119 - colchetes nossos). A palavra “iminência” revela a possibilidade de alternância de afetos, traço característico do conceito de “ambivalência” freudiano⁶⁸, que designa uma complexidade afetiva e uma flutuação de atitudes no par de opostos amor-ódio, isto é, uma passagem por vezes abrupta de um ao outro.

A liberdade, sendo lida como um desprendimento das normas afirmadas pela sociedade e pela cultura, ou, ainda, uma consciência aguda dos interditos que essas normas criam, é uma das marcas das personagens-protagonistas de Lispector, que, mais ou menos atentas e desconfiadas dos afetos humanos, conflituam-se com as alteridades que lhes aparecem de maneira a questionar a naturalidade com que as dinâmicas relacionais são, por vezes, brutais. Isso porque capturam a essência do outro, na tentativa de satisfazer um ímpeto ou desejo do eu. Observe-se:

Mas se ao quati fosse de súbito revelado o mistério de sua verdadeira natureza? Estremeço ao pensar no fatal acaso que fizesse esse quati se deparar com outro quati, e neste reconhecer-se, ao pensar nesse instante em que ele ia sentir o mais feliz pudor que nos é dado: eu... nós... Bem sei que ele teria direito quando soubesse de massacrar o homem com o ódio pelo que de pior um ser pode fazer a outro ser: adulterar-lhe a essência a fim de usá-lo (Lispector, 1992, p. 119-120).

A essência, como pode ser observado por meio do trecho acima, não está relacionada a uma ideia de subjetividade – individual e constituída socialmente –, ela significa, sobretudo,

⁶⁷ “A deseroização de mim mesma está minando subterraneamente o meu edifício, cumprindo-se à minha revelia como uma vocação ignorada. Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome” (Lispector, 2020, p. 118).

⁶⁸ Presença simultânea, na relação com um mesmo objeto, de tendências, de atitudes e de sentimentos opostos, fundamentalmente o amor e o ódio (Laplanche; Pontalis, 2001, p. 17).

natureza ontológica. No caso humano parece haver, segundo Lispector, um conflito que nenhum outro ser vivencia: um conflito entre o amor e a liberdade – duas das grandes aspirações das personagens da autora. Os seres não humanos não vivenciam o conflito amor x liberdade, e, por isso, também não vivenciam o conflito eu x outro do mesmo modo que o ser humano. Animais, plantas e, mesmo, objetos parecem, na literatura da autora, integrados à natureza e ao real sem se descompatibilizarem com eles. Neste sentido, são vistos como mais livres. Além de que, sendo desprovidos de linguagem humana, não têm consciência nem moral, não estão assujeitados à razão e seus desafios e dilemas.

A narradora, então, encerra a crônica dizendo: “Mas imploro ao quati que perdoe o homem e que o perdoe com muito amor. Antes de abandoná-lo” (Lispector, 1992, p. 120). Observe-se a ironia contida no par perdão x amor, em que a narradora afirma o seu desejo de que o quati se volte para o homem em perdão, e que, sobretudo, abandone este homem que o submeteu por meio de um “amor ruim” (Lispector, 1992, p. 120). No desejo de que o quati se volte para o homem e o abandone, há um convite à revolta ou à irresignação, uma vez que, abandoná-lo é libertar-se da subordinação ao jugo humano para reintegrar-se à sua ordem animal, contrariando, assim, o afeto que o subordinou. Clarice Lispector não é ingênua a ponto de pensar que é possível simplesmente escapar de uma dinâmica relacional que enfraquece a potência dos seres por meio da desnaturação de suas ontologias, mas há, em suas narrativas, um privilégio da liberdade sobre o amor, e, por isso, a fala da narradora é um desejo que se dirige ao quati, em sua situação de bicho domesticado, bem como ao leitor (ser humano) em sua situação de bicho socializado, e, portanto, domesticado. É como uma cena abismal, em que a sociedade e a cultura, em conjunto com seus aparatos, domesticam os seres humanos, que, por sua vez, domestica os bichos. E, quanto a isso, há um imperativo de revolta em nome da liberdade, que não deixa de ser uma revolta em nome do amor, mas um amor já renovado – e selvagem.

Esse conto, dentro do percurso que propomos pelas alteridades de Lispector, simboliza uma espécie de reconhecimento e (re)afirmação da domesticação dos corpos, que acontece de maneiras diferentes nos seres humanos e nos animais, e que sobressai da narrativa por efeito de espelhamento da relação eu x outro, entre a narradora e o quati. O ser humano é domesticado, via sociedade e cultura, alienado de sua dimensão animal e selvagem, enquanto o animal é domesticado pelo ser humano, seja por auxílio de uma coleira, seja pelas grades de um zoológico.

4.2. O BÚFALO

O conto “O búfalo”, presente na coletânea *Laços de família* (1960), narra a história de uma personagem que, por se sentir desprezada, vai a um Jardim Zoológico, em busca, segundo o narrador, do ódio. A partir de um narrador onisciente intruso, que, além de narrar a história, invade a subjetividade da personagem, temos acesso à jornada da heroína pelo Jardim Zoológico, no qual se depara com vários animais até o seu encontro com o búfalo. Seu percurso pelo zoológico funciona como uma espécie de iniciação afetiva, uma vez que, diante dos animais, ela tenta encontrar neles a expressão pura do ódio que deseja incorporar em si mesma. A experiência culmina num colapso físico e simbólico, porque, diante do excesso dessa energia bruta que a acomete, devido ao entrelace do ódio, do desejo e da possibilidade de morte, a mulher desfalece – fato que, no conto, atua como uma abertura do desfecho que se abre às possibilidades de interpretação. Apenas com os animais é que a personagem pensa poder aprender a odiar. Isso, porque a graça dos bichos é, justamente, o fato de não saberem pensar, e, por isso, não estão submetidos à força da consciência que condiciona a existência humana de maneira a aprisioná-la na subjetividade que se constitui num Eu.

O conto se inicia *in medias res*, com o uso da conjunção adversativa “mas”: “Mas era primavera. Até o leão lambeu a testa glabra da leoa” (Lispector, 1998, p. 126). Temos acesso, então, à chegada da personagem ao Zoológico, onde, apesar de se deparar com o amor entre os leões, lembrava-se da “carnificina que ela viera buscar” (Lispector, 1998, p. 126). A primavera, estação do ano associada ao desabrochar das flores, contrasta com a descrição invernal, e, portanto, fria, da personagem e seu casaco marrom. Há, além desse contraste, uma oposição, criada a partir dos adjetivos utilizados para descrever o leão, que passeava “enjubado e tranquilo” (Lispector, 1998, p. 126), o que evidencia e salienta o poder e o estado de tranquilidade do leão, em clara oposição ao estado turbulento da personagem protagonista.

Há, logo no início do conto, uma primeira menção que sugere o aprisionamento da heroína, que já se confunde com os animais que habitam o Jardim Zoológico. Observe-se: “Com os punhos nos bolsos do casaco, olhou em torno de si, rodeada pelas jaulas, enjaulada pelas jaulas fechadas” (Lispector, 1998, p. 126). A partir da mobilização do motivo do aprisionamento, infere-se a questão da liberdade da protagonista, que, por efeito de sugestão, será construída sempre em contraposição aos animais que, mesmo enjaulados, lhe parecem mais livres do que

ela. Após um choque da mulher com o ato sexual dos leões, ela caminha pelo Jardim Zoológico, onde terá acesso a diversos animais. Após presenciar os leões em todo o seu poderio erótico, ela se depara com a girafa, para a qual dá pouca atenção, uma vez que ela era “uma virgem de tranças recém-cortadas” (Lispector, 1998, p. 126). É interessante perceber como a protagonista dá, aos animais que vê, a sua percepção de humana e civilizada, ao tecer comentários que pertencem apenas ao seu mundo, e, por isso, com a girafa é que ela não poderia encontrar o que buscava, pois a girafa “mais era paisagem que um ente” (Lispector, 1998, p. 126) e “quase verde” (Lispector, 1998, p. 126). A personagem exclui a possibilidade de aprender a odiar com a girafa, uma vez que, sendo virgem e quase verde, ela ainda não havia passado por uma espécie de iniciação nos conflitos amorosos, que ocorre, de certa forma, após a perda da virgindade. A virgindade significa a existência de um ideal de amor sem o prazer, logo, a perda da virgindade simboliza o início de um conflito amor x prazer, que, sendo comum aos seres humanos, parece dividir a protagonista.

Depois da girafa, vem o hipopótamo: “O rolo roliço de carne, carne redonda e muda esperando outra carne roliça e muda. Não. Pois havia tal amor humilde em se manter apenas carne, tal doce martírio em não saber pensar” (Lispector, 1998, p. 127). Com este animal, há uma primeira menção à carne, ao corpo e suas formas. Em seguida, ao ver os macacos “em levitação pela jaula, macacos felizes como ervas, macacos se entrepulando suaves, a macaca com olhar resignado de amor, e a outra macaca dando de mamar” (Lispector, 1998, p. 127), o narrador assinala que ela os mataria “com quinze secas balas” (Lispector, 1998, p. 127). Isso, porque, além da nudez dos macacos, a incomodava a maneira como os animais se expressam com uma naturalidade angustiante para ela, pois ela estava fora desse mundo “que não via perigo em ser nu” (Lispector, 1998, p. 127).

Note-se como a construção da personagem-protagonista é realizada à medida em que ela entra em contato com os bichos do Zoológico. Neste caso, é possível apreender a natureza do mundo que ela participa, cujas normas e valores a afastam de uma naturalidade possível, ou, ainda, oferta perigo àqueles que assim se desnudam, e, por isso, ela mataria “a nudez dos macacos” (Lispector, 1998, p. 127), pois a nudez dos bichos atua como uma espécie de exposição da ausência da nudez da personagem – que se projeta nos bichos que vê. E, em seguida, “um macaco também a olhou segurando as grades, os braços descarnados abertos em

crucifixo, o peito pelado exposto sem orgulho” (Lispector, 1998, p. 127), imagem que remete a Jesus Cristo pregado à cruz – imagem que retorna no fim do conto.

Pode-se dizer que o conto investiga o amor humano em um de seus impasses ou dificuldades: o amor não correspondido. O conto explora a frustração decorrente do investimento libidinal e erótico que não obtém o que o sujeito desejante almeja. A natureza ambivalente e perigosa do amor humano, marcado pelo desejo e não pelos instintos, é investigada no acompanhamento que o narrador faz da personagem protagonista. Quando a personagem procura o ódio, ela procura, de certa forma, entrar em contato com sua própria dimensão animal instintiva, que, na sociedade em que vive, é recalcada. Dessa maneira, o conto também narra um percurso de (re)encontro da personagem protagonista com o próprio corpo, ou, ainda, com a dimensão sensitiva/instintiva, que, em última instância, é sempre libidinal – ligada ao (des)prazer.

Andando pelo Jardim Zoológico, a personagem caminha por entre “mães e crianças” (Lispector, 1998, p. 128). No entanto, o narrador onisciente intruso, invadindo a subjetividade da personagem, escreve que: “Mas o elefante suportava o próprio peso” (Lispector, 1998, p. 128). O uso da conjunção adversativa “mas”, aí, mostra como a personagem passa a reparar que as pessoas ali presentes não suportavam, assim como ela, o próprio peso. Sustentar o peso do próprio corpo, como fica sugerido, é algo que independe da massa de cada corpo, mas que está vinculado a uma atitude liberta das amarras que o prendem. As personagens de Lispector que aparecem em conformidade com os papéis aos quais são socialmente destinados, são retratadas como que desligadas de seu corpo, vide Lídia e a mulher-da-voz, de *Perto do coração selvagem* (1944), que de tão confortáveis com as máscaras, parecem não viver este conflito⁶⁹.

O corpo é um motivo importante e recorrente na literatura de Lispector, uma vez que a percepção dele parece ser um elemento imprescindível para que seja possível a liberdade almejada pelas personagens protagonistas, que, por meio de experiências que atuam quase como um resgate memorialístico de um corpo que fora esquecido, experimentam este corpo que se sabe potente para dor, para a resiliência e para o amor, mas que se reconhece potente para o

⁶⁹ No romance *Perto do coração selvagem* (1944), a personagem secundária de Lídia é a amante de Otávio – marido de Joana, personagem-protagonista –, que atua como uma encarnação do “feminino” socialmente estabelecido que Joana recusa. Lídia, portanto, representa uma conformidade às normas sociais, aos afetos e às expectativas convencionais de amor e de relação. A mulher da voz, no mesmo romance, não se trata de uma personagem, mas uma espécie de presença espectral, que atua como uma alteridade íntima e interna de Joana, um desdobramento de sua consciência. A mulher da voz, ao contrário de Lídia, aparece como a revelação de uma verdade primordial, anterior à linguagem racional, e, portanto, que precede os ditames socialmente estabelecidos.

prazer, para a renúncia e para a liberdade também. Essa memória que, como fios tecidos se restabelece, trata-se de uma memória da carne que opera na vivência das personagens em contato com a alteridade.

Neste conto, o que acompanhamos, então, é um resgate da potência de corpo da personagem protagonista, que, ao longo do conto passa a ser (re)lembrada, por ela mesma, em suas mais variadas dimensões: “Aquele elefante inteiro a quem fora dado com uma simples pata esmagar. Mas que não esmagava. Aquela potência que no entanto se deixaria docilmente conduzir a um circo, elefante de crianças” (Lispector, 1998, p. 128). Assim como o elefante, seu corpo também havia nascido com uma potência para esmagar, imagem que evoca a tentativa da personagem de materializar o seu ódio, que precisa passar, necessariamente, pelo reconhecimento de seu corpo como um corpo que se expressa, imperioso, em sua potência. No entanto, ambos (ela e o elefante) inclinados à docilidade, deixavam-se conduzir a um circo. O circo simboliza a maneira como seu corpo, ou seja, a sua existência materializada, tratava-se de uma espécie de performance ilusionista, preso e utilizado como forma de entretenimento – ou, ainda, de dar prazer ao outro.

Tanto ela, quanto o elefante encontram-se “presos dentro da grande carne herdada” (Lispector, 1998, p. 128), mas de maneiras distintas, uma vez que a personagem, por causa de sua inscrição na cultura e na sociedade – o que se dá, necessariamente, via linguagem –, está vinculada a um sistema de captura das existências, e o elefante, por sua vez, condenado ao mesmo sistema por não participar dele, também tem seu corpo capturado, principalmente por estar em estado de aprisionamento em um Zoológico – um ambiente que assujeita os animais às suas determinações. Como afirma Juliana Fausto (2017)⁷⁰: “As grades, cercas, jaulas, telas de metal são o enquadre concreto que informa: daqui para dentro, a animalidade; daqui para fora, a humanidade. Trata-se de um procedimento de ‘exclusão por inclusão’, a animalidade contida dentro do mundo humano significando aquilo que ele não é” (Coutinho, 2017, p. 95). Ou seja, os zoológicos modernos⁷¹, como criações humanas, têm o ser humano e a sua demanda como centrais: “Desde o seu surgimento, os zoológicos gozam de uma ambígua vocação, sendo lugares

⁷⁰ Em sua tese de doutorado intitulada “A cosmopolítica dos animais” (2017).

⁷¹ Ou, para Giorgio Agamben, em *O aberto – O homem e o animal* (2013), o funcionamento dos zoológicos operariam como a “máquina antropológica dos modernos” (Agamben, 2013, p. 58). Agamben chama de “máquina antropológica” um conjunto de operações científicas, simbólicas, etc., que visam definir o que é o homem, não de maneira positiva, mas sempre por oposição/exclusão. O homem, então, sendo constituído pela sua cisão com o animal, por meio das “máquinas antropológicas”, capturam, classificam e hierarquizam os animais.

de entretenimento saudável e instrutivo para os cidadãos, de estudos científicos e símbolos de grandeza nacional” (Coutinho, 2017, p. 101), servindo como entretenimento para o ser humano e/ou como objeto de exibição.

A maneira como a protagonista passeia pelo zoológico para obter o fim que deseja, embora encene a questão acima elaborada, também a desestabiliza, uma vez que, no conto, esses animais saem de um lugar de extrema passividade para serem também sujeitos do olhar, isto é, não apenas a personagem os observa, mas eles também a observam. Júlio Diniz se refere a esse movimento como “olhar (do) estrangeiro [...] [esse] dispositivo especulativo e desestabilizador” (Diniz, 2012, p. 72), isso porque o olhar dos animais para a protagonista exerce um efeito de inquisição, que a afeta por tocar, e, por vezes, ferir os contornos reguladores do eu. A mulher, então, passa de um animal a outro, em busca de seu ódio e em fuga dos desconfortos a que os animais a sujeitam: “experimentou o camelo. O camelo em trapos, corcunda, mastigando a si próprio, entregue ao processo de conhecer a comida” (Lispector, 1998, p. 128). O uso do verbo “experimentar” evidencia a natureza do processo engendrado pela personagem, que se trata, sobretudo, de uma experimentação, a partir da qual ela se permite vagar pelo espaço do zoológico e ser tocada, simbolicamente, pelo que vê.

Ao dizer que o camelo estava entregue ao processo de “conhecer” a comida, a escolha vocabular do narrador indica a maneira como uma atividade de subsistência, que é a alimentação, torna-se, para os seres humanos, um capricho (como podemos perceber com o comentário de Carla em “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, que se espanta com “a fome de pão e não de bolos” do mendigo). Como um capricho, o ato de comer se descola da experiência de comer, o que enfraquece a relação dos seres humanos com uma atividade que, embora tenha a função de nutrir e alimentar, passa a vincular-se também ao prazer. Neste momento, “lágrimas encheram os olhos da mulher, lágrimas que não correram, presas dentro da paciência de sua carne herdada” (Lispector, 1998, p. 128). No ser humano, a carne herdada não basta e, além disso, enfrenta obstáculos, problemas e dificuldades para realizar-se. O ser humano cria ritos para realizar as atividades orgânicas mais básicas, enquanto os animais e demais seres vivos não fazem isso, fato que expõe a diferença que torna a existência dos animais plena, ainda que submetidos aos seres humanos.

A personagem, em sua jornada de busca ao ódio, encontra o prazer: “Aproximou-se das barras do cercado [...] procurou a tepidez impura, o prazer percorreu suas costas até o mal-estar,

mas não ainda o mal-estar que ela viera buscar” (Lispector, 1998, p. 128 - colchetes nossos). O que reforça a natureza libidinal das relações e dos afetos humanos. E como não havia encontrado, ainda, “seu par neste mundo” (Lispector, 1998, p. 128), então “foi sozinha ter a sua violência” (Lispector, 1998, p. 128). No Jardim Zoológico, havia um pequeno parque de diversões, e a personagem decide experimentar a montanha-russa, cuja “fila dos namorados” (Lispector, 1998, p. 128) ironiza sutilmente a situação da protagonista. Com o movimento da montanha-russa, “a brisa arrepiou-lhe os cabelos da nuca, ela estremeceu recusando, em tentação recusando, sempre tão mais fácil amar” (Lispector, 1998, p. 129). Em relação à experiência tentadora da montanha-russa, há a afirmação de que é mais fácil amar, ou seja, amar é mais fácil do que esse arrepio selvagem que a expulsaria, ao final, da Igreja – imagem do controle e da coerção dos corpos e dos desejos: “Pálida, jogada fora de uma Igreja, olhou a terra imóvel de onde partira e aonde de novo fora entregue. Ajeitou as saias com recato. Não olhava para ninguém” (Lispector, 1988, p. 129).

O episódio da montanha russa funciona, no conto, como uma paródia da relação sexual desprovida de amor, ou, ainda, como uma experiência sexual e de amor não correspondido, em que o outro “usa” seu corpo. Logo, tal episódio reforça a maneira como o seu percurso no Zoológico estava sendo palco do encontro dela com o seu corpo, e, principalmente, com o prazer – e, como nos lembra Bataille, em *O erotismo*: “Nunca, humanamente, o interdito aparece sem a revelação do prazer, nem o prazer sem o sentimento do interdito” (Bataille, 1987, p. 71-72). A montanha-russa submete a mulher aos seus solavancos mecânicos sem que ela possa barrá-los, sugerindo, então, uma experiência erótica a contragosto que, por força do corpo, chega ao prazer, puro prazer do corpo, a certa altura desligado de toda e qualquer função socialmente atribuída, e, por isso, a personagem liga tal experiência a um interdito, observe-se:

Mas de repente foi aquele voo 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 soerguida como uma boneca de saia levantada, o profundo ressentimento com que ela se tornou mecânica, o corpo automaticamente alegre [...] a enorme perplexidade de estar espasmodicamente brincando faziam dela o que queriam, de repente **sua candura exposta** (Lispector, 1998, p. 129 - grifos nossos).

Note-se que a personagem protagonista, segundo o narrador, ressent-se de ter se tornado mecânica, isso porque, o episódio da montanha-russa se trata de um encontro da heroína com o prazer desvinculado do afeto amoroso. Essa vivência, momentaneamente afastada das

complicações do amor, é “automaticamente alegre”, porque não é racionalizada de todo. O narrador, ao assinalar a perplexidade da narradora em estar “espasmodicamente brincando” e, de certo modo, ironizar a sua “candura exposta”, registra o episódio como um marco no processo de (re)descoberta do corpo da personagem.

É interessante observar, no entanto, que todo o êxtase que se apropria do corpo da personagem-protagonista vem acompanhado de uma “sensação de morte às gargalhadas” (Lispector, 1998, p. 129). Logo, é como se, na experiência erótica do corpo, o prazer se aproximasse da morte, a partir da suspensão do eu, e da insurgência da potência do corpo:

Quantos minutos? os minutos de um grito prolongado de trem na curva, e a alegria de um novo mergulho no ar insultando-a com 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 (Lispector, 1998, p. 129).

Observe-se que há na protagonista um conflito entre o prazer do corpo e a resistência à entrega. O prazer do corpo a insulta, e a sua “dança descompassada” registra a dissonância do que ela experimenta, uma mistura de prazer vinculada ao sentir, e desprazer vinculada aos valores que carrega. Num certo sentido, esse conflito se traduz como conflito entre a ideia de amor que ela tem e a realidade do corpo no prazer. Logo, a permanência do conflito entre o corpo e a entrega, que se articula com o conflito prazer x subjetividade (eu), barra a possibilidade de um gozo pleno pela protagonista. Podemos compreender este conflito em diálogo com o que diz Georges Bataille (1987) a respeito da passagem do que ele chama de atitude normal ao desejo, diz:

Há na passagem da atitude normal ao desejo uma fascinação fundamental da morte. O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Digo: a dissolução dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que nós somos. Mas no erotismo, menos ainda que na reprodução, a vida descontínua não está condenada, apesar de Sade, a desaparecer: ela está somente posta em questão (Bataille, 1987, p. 14).

O autor, para quem o desejo consiste em uma força primordial e essencial na experiência humana, ao dizer que a passagem da atitude normal ao desejo passa por uma espécie de “fascinação fundamental da morte”, aponta para a capacidade que a experiência erótica possui de desorganizar o eu. Em outras palavras, a natureza transgressora do erotismo, que consiste na dissolução de normas e dos valores da vida social comum, ameaça a estabilidade do eu. Para

Clarice Lispector, por sua vez, a morte se aproxima da experiência humana quanto mais ela se encontra alinhada com as normas e os valores socioculturais, uma vez que eles reduzem a potência de vida – que vibra nos animais. Logo, pode-se dizer que há, em sua obra, um chamado para a vida que se afirma pela e na morte, ou, ainda, um chamado para o erotismo como fonte e potência de vida.

A personagem protagonista, então, por meio do contato com a alteridade, acessa experiências que lhe revelam a sua potencialidade para o prazer, e, portanto, para a vida, e elas aparecem ligadas à noções de liberdade e de cultivo dos saberes do corpo. A decisão de se aventurar em um brinquedo cuja natureza é perigosa e arriscada – note-se a vinculação com a pulsão de morte freudiana e com aquilo de que fala Bataille quando aproxima o erótico da morte –, e pode ser compreendida como um desejo de retorno ao brincar da criança, que diante do perigo vê a aventura. Ao descer da montanha-russa, “o céu lhe rodava no estômago vazio; a terra, que subia e descia a seus olhos, ficava por momentos distante, a terra que é sempre tão difícil” (Lispector, 1988, p. 130). Para a personagem, há, ainda, uma relação entre a suspensão que o brinquedo propicia – como uma suspensão dos valores morais a que se vincula – *versus* o retorno ao chão – como uma retomada da ordem e da razão. A ordem exigida e mantida pela moral é difícil, e começa, já, a ficar distante – porque enfraquecida.

A personagem se volta, então, para a sua busca, mas “o quebranto da montanha-russa deixara-a suave” (Lispector, 1998, p. 130), e, então, a personagem para e apoia a testa na grade de uma jaula dentro da qual havia um quati, que ela não poderia odiar, pois “nunca poderia odiar o quati que no silêncio de um corpo indagante a olhava” (Lispector, 1998, p. 130). Indagada pelo quati que, neste conto, tem autonomia para observá-la (e não ser apenas ser observado), ela desvia os olhos da suposta ingenuidade do quati, que, curioso, fazia-lhe uma pergunta “como uma criança pergunta” (Lispector, 1998, p. 130). E, mais uma vez, ela se sente presa: “A testa estava tão encostada às grades que por um instante lhe pareceu que ela estava enjaulada e que um quati livre a examinava” (Lispector, 1998, p. 130). Note-se que o quati observado pela narradora protagonista dá a impressão de ser livre, impressão que, além de se tratar de uma percepção construída pela situação e pelo ponto de vista da protagonista, também marca a oposição humano x animal, bem como as diferentes acepções de liberdade possíveis para um e para outro. E foi então que:

[...] nascida do ventre, de novo subiu, implorante, em onda vagarosa, a vontade de matar — seus olhos molharam-se gratos e negros numa quase felicidade, não era o ódio ainda, por enquanto apenas a vontade atormentada de ódio como um desejo, à promessa do desabrochamento cruel, um tormento como de amor, a vontade de ódio se prometendo sagrado sangue e triunfo, a fêmea rejeitada espiritualizara-se na grande esperança (Lispector, 1998, p. 131).

O narrador assinala, agora, a dimensão de “fêmea” que existe na protagonista, nascida de sua dimensão animal que fora, até então, recalcada na manutenção de uma vida de mesquinharias e de “amor e perdão”. A personagem encontra em si mesma não mais a mulher que ama, mas a fêmea que se enraivece. Numa mulher, na experiência de uma rejeição ou não correspondência erótico-amorosa, é a “fêmea” que é desprezada; no homem, em idêntica situação, o macho. A natureza da relação erótico-amorosa parece atingir a fêmea na mulher e o macho no homem. Logo, fêmea e macho estão mais próximos do bicho do que mulher e homem. Observe-se:

O mundo de primavera, o mundo das bestas que na primavera se cristianiza em patas que arranham mas não dói... oh não mais esse mundo! não mais esse perfume, não esse arfar cansado, não mais esse perdão em tudo o que um dia vai morrer como se fora pra dar-se. Nunca o perdão, se aquela mulher perdoasse mais uma vez, uma só vez que fosse, sua vida estaria perdida (Lispector, 1998, p. 130).

A dimensão de fêmea, aí, não aparece vinculada ao ódio, mas à possibilidade de expressá-lo, movimento que faz dessa expressão um ato de subversão, contradizendo aquilo a que sempre esteve inclinada: “no peito que só sabia ter a doçura da infelicidade, e só aprendera a amar, a amar, a amar. Imaginar que talvez nunca experimentasse o ódio de que sempre fora feito o seu perdão fez seu coração gemer sem pudor” (Lispector, 1998, p. 131).

É como se a personagem, após essas experiências, passasse, então, por uma espécie de metamorfose, uma vez que “os passos tomaram mecanicamente o desespero implorante dos delicados” (Lispector, 1998, p. 132), ou seja, o narrador passa a marcar as mudanças de atitude ou de “expressão” da personagem, que, agora, expressa o seu suplício por meio da pressa dos pés; bem como o seu rosto — algo que apenas os humanos possuem — dissolve-se para que possa emergir uma cara: “de olhos profundamente fechados procurava enterrar a cara entre a dureza das grades, a cara tentava uma passagem impossível entre barras estreitas” (Lispector, 1998, p. 132). A metamorfose acontece de uma maneira a des-simbolizar a coexistência existente entre essas duas instâncias — a mulher e a fêmea —, que, agora, abre os olhos “vindos de sua própria escuridão” (Lispector, 1998, p. 132).

O narrador marca uma espécie de saída da realidade, ainda que por poucos minutos, minutos responsáveis por essa espécie de transe metamórfico da protagonista, observe-se: “Aos poucos recomeçou a enxergar, aos poucos as formas foram se solidificando, ela cansada, esmagada pela doçura de um cansaço” (Lispector, 1998, p. 132). E, como um reforço de transformação sofrida, a personagem não mais observa as pessoas, as crianças ou o espaço do zoológico, mas, sim, os elementos naturais: “Sua cabeça ergueu-se em indagação para as árvores de brotos nascendo, os olhos viram as pequenas nuvens brancas. Sem esperança, ouviu a leveza de um riacho” (Lispector, 1998, p. 133). A personagem passa a perceber outros elementos que não aqueles que até então chamavam a sua atenção de humana, e, para acompanhar essa mudança, há também um outro aparato vocabular utilizado pelo narrador, que escolhe os elementos que indicam uma certa calma, como as “nuvens”; a própria cor “branca” em oposição a toda a escuridão em que estava mergulhada; “brotos nascendo” em sinal de sua sensibilidade e alinhamento ao florescimento primaveril; “leveza de um riacho”, já sem esperança porque a sua dimensão humana está prestes a ser suspensa.

A personagem, “dentro de um casaco marrom” (Lispector, 1998, p. 133), ou seja, coberta de uma espécie de pelagem, “respirava sem interesse” (Lispector, 1998, p. 133), registrando uma ausência de busca, um apaziguamento dos anseios e demandas humanas. Somente assim a personagem parece alcançar uma “certa paz enfim [...] a brisa mexendo nos cabelos da testa como nos de pessoa recém-morta, de testa ainda suada” (Lispector, 1998, p. 133). Note-se como o narrador acentua a questão de uma pessoa que, recém-morta em sua dimensão humana, encontra-se, por oposição e efeito de sugestão, recém-nascida em sua dimensão natural, selvagem.

Ocorre, então, o encontro com o búfalo que se intensifica à medida em que eles se olham e vão se aproximando. Paula Amparo e Gabriel Martins da Silva, em artigo intitulado “Clarice vai ao zoológico: notas sobre olhar e diferença animal” (2021), escrevem que “a troca de olhar com o búfalo revela um encontro que destitui a mulher da posição de sujeito humano. Ao sentir ‘ódio’ através da reciprocidade do olhar, surge uma zona de comunicação que não é nem humana ou animal, mas que se passa entre a mulher e o búfalo” (Amparo; da Silva, 2021, p. 71). O búfalo negro, a partir de sua descrição, retoma o motivo da escuridão, uma vez que era “tão preto que à distância a cara não tinha traços” (Lispector, 1998, p. 133). No entanto, “sobre o negror a alvura erguida dos cornos” (Lispector, 1998, p. 132). Há, pois, uma antítese estabelecida entre o

“negror” e a “alvura”, que será reforçada e intensificada até o encontro da protagonista com o búfalo.

Todo o percurso enunciativo que o narrador realiza para narrar este encontro de alteridades pode ser lido como uma espécie de dança ritualística que os animais (búfalo e mulher-fêmea) realizam antes da cópula: “De longe, no seu calmo passeio, o búfalo negro olhou-a um instante. No instante seguinte, a mulher de novo viu apenas o “duro músculo do corpo” (Lispector, 1998, p. 133). E a personagem, “como se não tivesse suportado sentir o que sentira, desviou subitamente o rosto e olhou uma árvore. Seu coração não bateu no peito, o coração batia oco entre o estômago e os intestinos” (Lispector, 1998, p. 133). O mal-estar, que pode ser percebido a partir do desvio do olhar e da “retomada” do rosto humano, atravessa, muitas vezes, as personagens de Lispector, e, nesse contexto, pode ser compreendido como um mal-estar vivido quando aquilo que é sentido entra em conflito com as normas e valores pré-estabelecidos.

A oposição entre os motivos da escuridão e da claridade intensifica-se ainda mais: “O búfalo com o torso preto. No entardecer luminoso era um corpo enegrecido de tranquila raiva, a mulher suspirou devagar. Uma coisa branca espalhara-se dentro dela, branca como papel, fraca como papel, intensa como uma brancura” (Lispector, 1998, p. 134). A oposição se faz de maneira paradoxal, como duas ideias que se fundem na impossibilidade, no espaço em que elas quase se anulam, ou em que uma se sobrepõe à outra. O “negror” e o “preto” que caracteriza o búfalo, atravessa a personagem em uma passagem (entardecer), que, em vez de escurecer, ilumina-se em “alguma coisa branca”, que ao mesmo tempo que é fraca, é intensa. E, por isso, “a morte zumbia nos seus ouvidos” (Lispector, 1998, p. 134). A morte pode ser simbolicamente interpretada como a morte da dimensão humana à qual essa personagem se reduzira até então, mas que se metamorfoseia em algo radicalmente outro: “[...] dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro. O primeiro instante foi de dor. Como se para que escorresse este sangue se tivesse contraído o mundo. Ficou parada, ouvindo pingar como numa grotta aquele primeiro óleo amargo, a fêmea desprezada” (Lispector, 1998, p. 134 - colchetes nossos).

Novamente, o narrador marca a dimensão de fêmea da mulher, por meio da retomada da situação inicial de conflito vivida pela protagonista, que diz: “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” (Lispector, 1998, p. 135). Note-se que há a articulação das figuras

do paralelismo, do paradoxo e do quiasmo, uma vez que a protagonista dirige seu amor para o búfalo – de maneira a implorar pelo o amor dele –, e dirige o seu ódio para o homem que não a quis. Evando Nascimento, sobre este momento, escreve que “o choque se faz entre a necessidade desesperada de ainda amar (coisa que recusa) e o desejo intenso de odiar (por ter sido recusada)” (Nascimento, 2012, p. 33), ou seja, o clímax da narrativa é marcado, ainda, por uma entrega conflituosa, mais parecida com um sacrifício consciente (porque se assemelha a um destino) de sua dimensão humana, para que possa emergir, em toda a sua potência, a animalidade.

Tal feito só pode ocorrer com o búfalo, uma vez que, como assinala Patrícia Vieira em um ensaio intitulado “A literatura interespecie de Clarice Lispector”, ele é o único que aceita a provocação da personagem: “dentro do regime escópico que governa o zoológico, local onde os humanos vão observar os animais, o búfalo é o único ser vivo que ‘encarna’ [...] a mulher e devolve o olhar” (Vieira, 2020, p. 120). No entanto, esse quiasma que sustenta o paradoxo do amor e do ódio que coexistem, e, ao mesmo tempo, se anulam, nasce da indiferença do búfalo à mulher:

Ele se aproximava, a poeira erguia-se. A mulher esperou de braços pendidos ao longo do casaco. Devagar ele se aproximava. Ela não recuou um só passo. Até que ele chegou às grades e ali parou. Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos (Lispector, 1998, p. 135).

Os braços pendidos da mulher que apenas espera constitui a entrega da personagem, mesclada à vagarosa aproximação que o búfalo realiza em relação a ela. Como aponta Nascimento: “Ao experimentar o ódio mesclado de amor pelo búfalo, ela se animaliza (liberando seu ‘instinto’) ao tempo em que o búfalo se humaniza (ao menos provisoriamente e por projeção, assumindo suas ‘pulsões’)” (Nascimento, 2012, p. 33). A autonomia que é dada ao animal, a de olhar de volta, dá notícias dos afetos mais assombrosos que há no ser humano, como aponta Benedito Nunes, quando diz que: “[...] o animal vê os homens com aquele olhar não humano [...] um olhar que tem conexão com os sentimentos mais violentos do homem” (Nunes, 2011, p. 14-5). Dada a importância do olhar em Lispector, a personagem “não olha a cara, nem a boca, nem os cornos”, mas os olhos – em atitude provocativa e desafiadora –, imagem da entrega mútua que se aproxima, um indício da fusão iminente entre a mulher-fêmea e o búfalo:

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 enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo (Lispector, 1998, p. 135).

O encontro erótico é sugerido na imagem da personagem que desfalece na entrega, inocente e curiosa, presa no êxtase do qual já não pode, e tampouco, quer fugir, numa lenta vertigem que antecede a ideia paradoxal de um baquear macio do corpo. Por meio da comparação metafórica que aparece, é como se a personagem, agora, estivesse presa não mais pela flecha de Eros, mas pelo punhal que ela mesma cravara. Agora, sempre, o céu e um búfalo – como imagem da fusão entre a alvura do céu e o negror do búfalo. O gozo se faz na *petite mort* de sua dimensão humana, para que na mulher possa emergir a sua potência natural de fêmea.

A intertroca, para falar com Evando Nascimento, “sinaliza o tornar-se-outro, fazendo com que saia (‘vós’), ao menos às vezes do conforto da poltrona para sentir efetivamente a alteridade. No jogo das máscaras ficcionais, a intertroca é um dispositivo que convoca o leitor para claricianamente se transmutar na diferença não ontológica” (Nascimento, 2012, p. 34). Por isso, pode-se compreender o conto “O búfalo” como o fim deste percurso pelas alteridades de Clarice Lispector: à medida em que ele é o símbolo de um “outrar-se”, tem como resultado uma desterritorialização das entidades ontológicas.

A intertroca desterritorializa identidades ontológicas (...) História e existência significam apenas pontos de partida para a instauração de um tornar-se-outro ou outra, uma mutação que desloca o jogo prefixado dos comportamentos, das vontades, das idiossincrasias, em suma das identidades monolíticas (Nascimento, 2012, p. 34-5).

Note-se que, o contato com a alteridade animal em “O búfalo”, funciona, de certa forma, como uma espécie de aprendizagem de si para a protagonista, que, inicialmente, quer aprender a odiar, mas no percurso aprende outras coisas, como apontam Evely Libanori e Lígia Ribeiro de Souza Zotesso: “Animais são seres que exercem autenticamente suas possibilidades de existência e, por isso, são plenos, sem quaisquer divisões entre ser/parecer. Representam a realidade mais primitiva, porque natural. A mulher não tem o que dizer, não quer usar palavras, nem discursos” (Libanori; Zotesso, 2022, p. 38). De certa maneira, a protagonista aprende a sentir, por meio do corpo e do que há de natural e original em si, o ódio que sempre esteve ali. O búfalo, por sua vez, é o único animal, que, indiferente, propicia este encontro a ela, como aponta Marília Librandi (2012) ao versar a respeito do contato humano com a diferença animal: “para entender

o ponto de vista de outrem é preciso assumir seu corpo, ‘encorporá-lo’” (Librandi, 2012, p. 190). Trata-se, por fim, de um corpo-a-corpo em que mulher e búfalo se unem, e, de certa forma, ali se compreendem no silêncio – como ausência de discurso.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: O VISLUMBRE

5.1. ... SOBRE MOTIVOS SENTIDOS E DIREÇÕES

*“... de pé descalço e corpo solto, por um passo é descaminho”
Quem vai falar de mim pro mundo - Samantha Jones*

Os contos aqui selecionados, ao disporem de diferentes alteridades, mobilizam motivos que se organizam de maneira constelar, ou seja, orbitam, cada um à sua maneira, a temática da relação eu x outro. Em *Lispector*, não é possível falar de relação, apenas de relações: há aquela que acontece entre os humanos e bichos, entre humanos e coisas, entre humanos e Deus, entre humanos e outros humanos – elas estão acontecendo o tempo inteiro e alimentando umas às outras. Há, inclusive, as relações-interações que as coisas estabelecem com as coisas, a relação que os animais estabelecem entre eles, tais que, embora não façam parte do conflito dramático das narrativas, participam dela, e também dialogam com a narrativa central, ou seja, constroem-na. É o que podemos perceber ao observar nos animais em “O búfalo” – a relação que eles mantêm entre si dialoga com a personagem-protagonista, que, atribuindo a ela o seu significado, constrói sentidos possíveis para si própria e para as suas experiências. Dessas relações que aparecem em *Lispector*, interessa-nos, agora, versar sobre a rede motivacional que emerge das narrativas, e que constitui, por isso, a força do tema das relações, uma vez que acreditamos que, por meio da análise desses motivos, podemos criar um (des)caminho para compreender as relações nas narrativas da autora.

O conflito dramático, quando protagonizado por personagens humanas, tem como centro a experiência humana em relação com o mundo que o cerca, mundo que, pautado em normas e valores socioculturais ocidentais, e, portanto, antropocêntricos, tem no ser humano um ponto de partida e de governança em relação aos outros – é o caso de contos como “A menor mulher do mundo” e “A bela e a fera ou a ferida grande demais”. No entanto, as narrativas de *Lispector* são espaços em que as personagens são deslocadas e/ou postas em situações adversas, o que exige certa flexibilidade e reconfiguração de rota, por assim dizer.

Em “A menor mulher do mundo”, o deslocamento físico é realizado por Marcel Pretre, que, sendo um explorador, está fora de seu lugar, em busca de alguma novidade; a pigmeia recebe em sua tribo um homem diferente, “caçador e homem do mundo”, diante do qual não age,

apenas, mas reage também; as famílias da cidade, por sua vez, deslocam-se simbolicamente, uma vez que se deparam, via visão (foto no jornal impresso), com algo que atinge, por assim dizer, um território ocupado pelo eu – contornado pelas normas e valores culturais. Marcel Pretre passa a ser o pivô de uma triangulação “afetiva”, da qual ele é o vértice em comum, que une os dois planos narrativos, que constroem o conflito natureza x cultura, caracterizados no conto pelos espaços da selva e da cidade. O explorador francês, com toda a sua necessidade de ordem, simboliza o *logos* ocidental dentro da selva, lugar em que ele não se aplica. A presença das famílias, por sua vez, mostra a possibilidade de manter-se distante da coisa em si, uma vez que é possível “recusar” a experiência real.

No caso de “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, temos, por exemplo, o deslocamento de Carla, personagem-protagonista, que se vê como que por engano ou mal-entendido, na rua, exposta e “sozinha” – sem se dar conta de que na rua habitam outros seres, inclusive humanos, como o mendigo que a solicita em dado momento. A existência do mendigo, até então ignorada por Carla, dispara-lhe como que um grito mudo, que a coloca em um processo também triangular, em que ela é o vértice que une os dois planos narrativos, caracterizados pela burguesia (espaço de Carla, seu marido e seus colegas) e pela ralé (espaço do mendigo). Ao dizermos espaço, compreendemos um espaço físico, mas sobretudo, simbólico. É como se cada espaço fosse “regido” pelas suas próprias leis, e, ao desterritorializar o corpo físico, desterritorializa-se também o eu. Novamente, a desorganização de Carla é a evidência de uma base frágil, sustentada arduamente e às custas de muito esforço resignado, pelas máscaras que a sociedade oferece. Lispector não denuncia as máscaras sociais como se delas pudesse se desvencilhar totalmente, mas para expor os seus limites e contradições.

Quando observamos as ações e as reações das personagens frente ao que lhes acontece, o que vemos, na realidade, é como as personagens atribuem significado ao que lhes acontece, ou seja, como o acontecido se torna um evento para elas. Em Lispector, o que é exposto de cada uma das personagens centrais atua como um oráculo que, ao revelar o interior das personagens, revela uma segunda história, cuja aparição é lenta e gradual, mas que, no clímax da narrativa, cria uma espécie de tensão que, na maioria das narrativas deste *corpus*, não encontra alívio ou

solução. O único conto que parece encontrar uma espécie de rendição na própria coisa, para lembrar-nos do que diz G.H⁷², é “O búfalo”.

Trata-se, então, de um jogo de forças marcado pelos desfechos inconclusos dos contos, ou seja, as narrativas terminam, mas os conflitos não se resolvem. Em “A menor mulher do mundo”, o conto é encerrado com a fala de uma senhora que coloca nas mãos de Deus a sua incompreensão – uma espécie de fim transcendental, que possui um desfecho que nada resolve (nem pretende fazê-lo); já o conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais” é encerrado com Carla voltando para casa sem ter perguntado o nome do mendigo – uma espécie de mal-estar que fica da experiência, indeterminada, inconclusa. Isso posto, podemos dizer que, com base no que diz Piglia em suas *Teses sobre o conto* (2001), conforme abordado no primeiro capítulo deste trabalho, as narrativas de Lispector contam duas histórias como se fossem uma só: ao mesmo tempo em que narram a vivência completamente isolada de suas personagens, narram também a experiência humana em seus conflitos e embates, expondo-os.

Além disso, as análises de “A menor mulher do mundo” e “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, colocam-nos diante de um conflito entre alteridades humanas, que, no entanto, são animalizadas (no caso da pigmeia e do mendigo, respectivamente). A pigmeia é animalizada por causa de sua cultura que não é validada, pelo seu gênero e pela raça; o mendigo, por sua vez, é animalizado pela sua condição social e pela sua fragilidade física e aparência deformada em relação a um ideal de beleza próprio do senso comum (ter dentes, ter corpo saudável, etc.). De um lado, Lispector nos expõe a violência simbólica que constitui os comportamentos que testemunhamos enquanto leitores; por outro lado, constrói um espaço todo potente e privilegiado para os animais e para as personagens que deles se aproximam.

Evando Nascimento (2012), em uma seção chamada “Colonização e ferocidade”, ao retomar a obra de Aimé Césaire, *Discurso sobre o colonialismo* (1950), no qual este se dirige aos colonizadores como “besta” ou “fera”, refere-se a isso como uma “contradição performativa”, já que “o mesmo discurso que denuncia o rebaixamento e a destruição do outro recorre a um termo efetivamente antropocêntrico e colonizador” (Nascimento, 2012, p. 21). Esse é um percurso caro à Clarice Lispector, o de subverter a ordem pré-estabelecida, segundo a qual o ser humano teria um valor superior às outras formas de vida. O que fica evidente, é a maneira como:

⁷² “É que a redenção devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata” (Lispector, ano, p. 110).

Besta são sempre os outros, aqueles com quem não compartilhamos *nossa* humanidade. Humanidade é, pois, uma questão de *propriedade*, em todos os sentidos do tempo: o que é próprio a alguém, como sua característica essencial, e o que é posse de alguém, como um bem, natural ou cultural (Nascimento, 2012, p. 22).

Esses dois contos expõem a maneira como se dão as relações entre os seres humanos, em razão da natureza totalizante dos valores e das dinâmicas socioculturais estabelecidas, e da natureza da associação das personagens a elas. Elas se fazem por meio de uma hierarquização em que o outro (categorizado como outro por meio da centralidade da narração) é sempre uma alteridade concebida como radical, distante e oposta, que é marginalizada, animalizada, fetichizada, etc.

A adequação às normas e valores se fazem de muitos modos, mas um deles, frequentemente abordado pelas narrativas de Lispector, e, em especial, nos dois contos analisados no segundo capítulo, trata-se de uma espécie de “encarnação” da máscara social, que facilmente, suplanta o ser. A partir do momento que o eu passa a corresponder à máscara social, ou vice-versa, notamos como as relações humanas tendem a ser organizadas por meio dela – sempre delimitada e atrelada aos valores dominantes, de modo a negar tudo aquilo que deles desvia. Nessas narrativas, a máscara social aparece como uma forma de criar e compreender o eu, e, por sua natureza pragmática, ao definir o eu, define, sob a insígnia da oposição, o outro.

Há uma distância entre as personagens que é marca, registro e ferida. Marca de um passado histórico, que se expressa como pano de fundo nos contos, e, sendo a experiência humana um atravessamento da e na historicidade. Registro dos fios invisíveis que insistem em separar o “ser humano” do “bicho” (como categorias ontológicas opostas), algo que levou Evando Nascimento a destacar em seu trabalho: “O que para mim está em causa, desde sempre, é entender como certo valor de não humano habita o coração do humano. E mais, talvez o que assim se designa negativamente – o não humano – seja a fonte do próprio homem e de sua humanidade” (Nascimento, 2012, p. 16). Ferida que parece permanecer, por razões diferentes, de maneira visível ou invisível, no coração de todos os seres humanos: em “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, o cruzamento entre “o homem da ferida” e “a ferida do homem”, articula a noção de ferida como um processo de distanciamento provocado pela própria condição social, hierárquica e marginalizante. Em “A menor mulher do mundo”, por sua vez, a ferida parece ser consequência de amores ruins, que dominam as personagens sem que elas notem, e tomam,

inclusive, o coração do ser humano mais “primitivo” e afastado da civilização ocidental, como vemos com a pigmeia, que ria “porque, dentro dessa sua pequenez, grande escuridão pudera-se em movimento” (Lispector, 1998, p. 74). Escuridão essa povoada pelo afeto amoroso, que, indiscutivelmente, nos contos, parece atuar por meio de uma condição do eu sobre o outro, algo que os trabalhos como o de Freud e de Bataille nos ensinam que Eros e Thanatos se entrelaçam na experiência dos afetos humanos. Em Lispector não existe a possibilidade de exterminar os “amores ruins” do coração humano. Em “A quinta história”⁷³, a narradora, que tenta, de várias maneiras de exterminar baratas – e tudo aquilo que persiste no humano – diz ao final da narrativa: “escolhi, e hoje ostento no coração uma placa de virtude: esta casa foi dedetizada” (Lispector, 2015, p. 190). Ironicamente, a narradora-protagonista do conto, ao ostentar a placa de virtude no coração, reforça a relação e a responsabilidade sobre a diferença entre o ser e a máscara social, ou seja, põe em jogo a questão da “infestação do mal” (neste caso representada pelas baratas) e a necessidade humana de livrar-se dela, e, ainda, expor a suposta libertação como um prêmio ou prova de sucesso social. Logo, o que se vê, aí, é a maneira como a literatura da autora não defende uma “saída virtuosa” do problema, isto é, ajustada a uma moral higienista dos afetos humanos.

Em ensaio intitulado “A paixão de Clarice Lispector”, Benedito Nunes marca as duas marcas do *pathos* (paixão) na obra da autora:

Nela, a primeira marca do *pathos* encontra-se na recorrência de certos sentimentos fortes – cólera, ira, raiva, ódio, nojo, náusea, alternando-se com o amor e a alegria –, verdadeiros núcleos afetivos que motivam a história narrada ou constituem momentos culminantes da narrativa [...] A segunda marca do *pathos* 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, pp. 312-3).

Segundo o filósofo, o conceito de *pathos* passou por mudanças desde a sua primeira abordagem até o que podemos chamar de modernidade, em que a paixão, definida como sendo o terreno dos afetos, dialoga diretamente com Eros – como afeto amoroso e símbolo grego adotado por Freud para construir o que chamou de “pulsão de vida”. Em Lispector, pode-se perceber, a partir do que fala Nunes, mas também por meio da análise que realizamos dos contos,

⁷³ Conto presente na coletânea *Felicidade clandestina* (1971) que cria cinco formas de contar a saga de uma personagem em sua tentativa de matar baratas, no entanto, tal gesto doméstico atua como disparador de uma série de ações, que se revelam em sua natureza simbólica e ética. Logo, cada uma delas guarda consigo uma possibilidade, de encenar o ato – em última instância, de matar.

a presença marcante do amor como um afeto, talvez, primordial e inescapável. Na literatura da autora, o amor é uma das possibilidades de salvação, no entanto, longe da ingenuidade, o que vemos nos contos é uma constatação e de denúncia a respeito da periculosidade envolvida no sentimento amoroso. Constatação porque pressupõe uma difícil conflituosa percepção dos fatos, mas que não chega a ser uma aceitação, já que, em *Lispector*, há uma clara recusa de muitas personagens em ceder – na medida do possível – a essas artimanhas sociais, ainda que seja pela recusa da experiência.

Affonso Romano de Sant’Anna, em *O canibalismo amoroso* (1985), utiliza-se da metáfora do canibalismo a fim de refletir sobre a natureza ambivalente e devoradora do amor, ou seja, parte da ideia de que amar é devorar — ou ser devorado — e explora as fronteiras entre desejo, violência, erotismo e fusão afetiva. Em capítulo intitulado “A mulher de cor e o canibalismo erótico na sociedade escravocrata”, realiza um caminho pertinente ao pontuar: 1) a mulher que era descrita, na poesia árcade, como uma figura de retrato, passa a condição de “mulher-fruto” e a “mulher-caça”; 2) os textos românticos como jogo entre a mulher responsável (branca) e a mulher comível (preta); 3) o discurso da sedução e da violência implícita e explícita, que coloca o corpo da, até então, escrava, como lugar do prazer masculino; e, por fim, 4) o corpo até então escravo como re-produtor do prazer, que se une ao conflito de Eros e Thanatos (entre o amor e a danação), simbolizado pela imagem da mulher-flor em relação ao ato de defloração (Sant’Anna, 1987, p. 19).

Nesse sentido, em contos como “A menor mulher do mundo”, temos uma espécie de “raiz” da qual o amor como canibalismo nasce, e pode ser vislumbrado em sua força e malignidade. Isso porque guarda, ainda, sob a égide do amor como potência, um perigo que, podendo ser sutil, infiltra-se nas relações como peste que domina o outro, tomando, como “desvio dos juízos”, para usar a metáfora platônica, os participantes da relação – que, quase sempre, organizam-se de maneira hierárquica, seja uma hierarquia de gênero, de raça, de classe, etc., como fruto de uma herança humana e colonial. A pigmeia, humana, a todo momento, sob a égide de um carinho do qual a mulher do explorador o julgaria incapaz, é nomeada de “Pequena Flor”. Flor da danação, do desvio, uma vez que, ao entrar em contato com ela, o explorador “apenas por não ser louco, é que sua alma não desvairou nem perdeu os limites” (*Lispector*, 1998, p. 69).

No entanto, o que fica registrado é a grande ferida marcada pela distância, inclusive geográfica, em que aqueles marginalizados restam apartados da cultura considerada civilizada pelo Ocidente, da beleza, e, inclusive, da possibilidade de alegria. Findam escondidos e aquarteirados em uma névoa de escuridão. O retrato da pigmeia causa, naqueles que a vêem, piedade e uma sensação (para lembrar-nos da menininha de cinco anos) de que "a desgraça não tem limites" (Lispector, 1998, p. 71). Ao olhar para o mendigo, por sua vez, Carla deseja saber se ele sabia inglês, se já havia comido caviar bebendo champagne ou se já tinha feito esportes de inverno na Suíça – isso porque, para ela, a alegria que funda e permite a vida reside nos seus próprios parâmetros e possibilidades. Um efeito disso nas narrativas de Lispector, no entanto, é, para falar com Nunes, a inversão “do curso ascensional de *eros*, atraído pela beleza, tal como foi concebido por Platão; em vez de subir às esferas mais altas, o amor se dessublima para aquém da consciência” (Nunes, 2009, p. 317).

Na crônica “Um amor conquistado”, analisada no quarto capítulo deste trabalho, é possível perceber uma consequência ou um desdobramento do afeto amoroso, que finda por adular a natureza do outro. Um homem dono do quati se torna, de certa forma, um símbolo do Homem civilizado, alienando o quati de si e de sua natureza ao “transformá-lo” em cachorro. Como nos lembra Sant’Anna, “se a história do homem é a história de sua repressão, estudar o desejo e a interdição é uma maneira de penetrar melhor nessa mesma história” (Sant’Anna, 1984, p. 9). Nesse sentido, pensamos o desejo como um fluxo que reside e permeia as relações de maneira superposta, ou seja, sempre atravessada pela moral e pelas normas preconizadas pela cultura e pela civilização. Ana, no conto “Amor”, percebe no Jardim Botânico a ausência de moral que existe na natureza, note-se: “A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos” (Lispector, 2015, p. 89). Além disso, Ana percebia que: “A decomposição era profunda, perfumada... Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos, enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado... O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno” (Lispector, 2015, p. 90). De maneira semelhante, a “moral” implicada no amor da pigmeia pelo explorador, ainda que sendo de outra ordem, por encontrar-se mais próxima da natureza, também não compactua da moral sustentada pelos valores do explorador. Sant’Anna, ainda na mesma obra, diz que “a rigor, a literatura, como produto cultural, foi sempre o lugar de grandes confissões, porque nela o desejo sempre

expôs sua ânsia de realização. Escrever é desejar” (Sant’Anna, 1984, p. 11). As narrativas de Lispector, no tocante às relações eu x outro, confessa a desconfiança dos afetos humanos e a recusa de uma saída ajustada às normas e valores socioculturais, algo que podemos constatar por meio da maneira como a natureza das relações humanas são construídas nas narrativas do *corpus*, em contraste, também, com a presença e dos animais e demais seres não humanos.

Nesse sentido, há um desejo nas narrativas de Lispector, não como um elemento isolado, mas como um processo, que, construído via trabalho de escrita, expõe o *pathos* de Lispector, isto é, uma necessidade de aviltar o conflito amoroso, como forma de denúncia, mas sobretudo, em razão da recusa às saídas fáceis, como forma de possibilidade. Tal possibilidade, que chamamos aqui de “vislumbre”, não pode ser dito, uma vez que se dá no devir, no processo de experimentação das personagens-protagonistas no plano temático, e na experimentação da escrita no plano formal. A linguagem aparece como esse “esforço humano”⁷⁴, como nos lembra G.H.:

Mas a *Paixão segundo G.H.* nela entraria [na história patética dos romances] porque conseguiu revolver os mais remotos veios do *pathos* e uni-lo à sedução e ao fascínio da escrita, ao seu *pouvoir aimant du amoureux* – a expressão é de Roland Barthes – poder amante, magnético, e amoroso, compassivo (Nunes, 2009, p. 319 - colchetes nossos).

Apesar de Nunes se referir, neste trecho, ao romance de Lispector, ele mesmo compreende tal feito como presente em toda a produção da autora, como conjunto, como projeto. Dessa forma, o que se coloca como denúncia e como recusa, nas narrativas, por meio de um trabalho desejante de escrita, torna-se abertura, possibilidade. Isso porque a narrativa, como um todo organizado via linguagem, em Lispector, é caracterizada, também, como a impossibilidade de exprimir aquilo que se deseja exprimir – algo que aparece, como vimos nas análises, como uma limitação da linguagem por excelência. É o que funda essas personagens femininas que são, essencialmente, “fraturadas, divididas – ‘um feixe de Eus disparatados’⁷⁵ –, que se surpreendem por estarem existindo e que não contam com o abrigo acolhedor da certeza de uma identidade” (Nunes, 2009, p. 313).

Tal impossibilidade de escrita, que resvala, de certa forma, na impossibilidade de um eu constituído e totalmente contornado para as personagens de Lispector, é o que está na base de

⁷⁴ “A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto – o indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu” (Lispector, 2020, p. 118).

⁷⁵ Nunes retira essa citação da obra *O lobo da estepe* de Herman Hesse.

trechos dos contos e crônicas analisados nessa pesquisa, que se erguem como imagens, uma vez que intraduzíveis por via da linguagem verbal: a impossibilidade de um ser tão diminuto que carrega outro ser dentro de si, “obedecendo talvez à necessidade que às vezes a Natureza tem de exceder a si própria” (Lispector, 1998, p. 68) em “A menor mulher do mundo”; a profunda consciência de que “não sabia gerir o mundo” (Lispector, 2016, p. 361) de Carla em “A bela e a fera ou a ferida grande demais”; o espanto que deixa a personagem de “Perdoando Deus”, “erichada pelo terror de viver” (Lispector, 2016, p. 229); a “assombração triste” (Lispector, 1999, p. 120) que o sonho com a geleia viva causa na narradora protagonista da crônica de “A geleia viva”; o estado limítrofe da mulher de “O búfalo”, que quis, por um momento, “num cansaço de choro mudo, estender a mão para a terra difícil: sua mão se estendeu como a de um aleijado pedindo” (Lispector, 2021, p. 146); e, no fim, uma indagação que resta em “Um amor conquistado”, em que a personagem indaga o homem do quati com um “por que é que você faz isso? [...] ou você não teve outro modo de possuir a graça desse bicho senão com uma coleira?” (Lispector, 1999, p. 726). E tudo isso, porque de certa forma, Lispector sabe que podemos “esmagar uma rosa se apertá-la com força” (Lispector, 1999, p. 277).

O terror de viver, a náusea, a natureza que grita em chamado, o amor às avessas, são elementos das narrativas de Lispector que caracterizam o amor em sua periculosidade. É justamente pelos riscos das armadilhas amorosas que a liberdade ganha um espaço e uma razão de ser para as personagens, que percebem na liberdade um valor maior e mais importante do que o amor, ou, lido de outra maneira, que o amor só pode existir na liberdade. A ideia de liberdade é, de certa maneira, uma espécie de possibilidade de saída das prisões culturais, ou, pelo menos, do reconhecimento delas, como por exemplo, dos difíceis laços de família, que nada mais são do que laços amorosos construídos sob a égide de valores socioculturais que ameaçam a liberdade dentro dessas relações. A liberdade enquanto possibilidade de criar novos modelos, na sociedade, e, irrevogavelmente, no amor, está sempre em risco. E as personagens de Lispector, atentas e aprendizes de tal liberdade, se veem sempre diante de uma escolha, que, finda por se revelar como destino. Podemos dizer, pois, que a liberdade como valor, se afirma de variadas formas na literatura de Lispector, e, também, nos contos abordados nesta pesquisa.

Em contos como “O búfalo”, temos a liberdade como um motivo que se relaciona às jaulas (para dialogar com a ideia do próprio zoológico) sociais, todas aquelas que se apresentam à personagem como ideias pré-estabelecidas que operam sobre si e sobre o mundo. A

protagonista é uma mulher cujas lágrimas não escorrem, porque se encontram “presas dentro da paciência de sua carne herdada” (Lispector, 1998, p. 134). Carne que deixou de ser carne, uma vez que o corpo foi capturado pela lógica ocidental, que o reduz à sua dimensão socializada. Nesse sentido, a certa altura da narrativa a personagem constata a sua condição aprisionada, em que as jaulas funcionam como um limite que separa o animal do humano, mas também o humano do animal. Nesse jogo é que se torna possível notar a maneira como operam os papéis e as normas sociais, uma vez que se tratam, sobretudo, de estratégias de domínio do selvagem, não só no sentido do ser humano que não está inserido na cultura ocidental, mas também no tocante aos comportamentos associados ao selvagem. Podemos pensar, quanto a isso, em todo o comportamento que dessacraliza o homem, e, por isso, a protagonista de “O búfalo” sente-se como que expulsa de uma Igreja ao sair da montanha-russa, já que, aquilo que experimenta – o prazer do corpo desassociado do afeto amoroso – não condiz com os princípios que, por meio de uma sacralização – no sentido que é construído nas narrativas da autora, isto é, desassociado da transcendentalidade, mas em sua potência imanente – do corpo e do prazer, visam aplacar a potência dos corpos, note-se: Pálida, jogada fora de uma Igreja, olhou a terra imóvel de onde partira e onde de novo fora entregue (Lispector, 1998, p. 129).

A personagem que passa a se dar conta de sua condição, no entanto, após a sua experiência na montanha-russa e o seu posterior encontro com o búfalo, sente que a “sua força ainda estava presa entre barras, mas uma coisa incompreensível e quente, enfim incompreensível, acontecia, uma coisa como uma alegria sentida na boca” (Lispector, 1998, p. 135). Essa coisa finalmente incompreensível é o grito da parte inumana da personagem, cujo funcionamento, operando fora da linguagem, não pode ser compreendido, apenas sentido como alegria na boca. A palavra “presa”, no fim do conto, repete-se algumas vezes, procedimento importante das narrativas de Lispector, em que um signo é repetido diversas vezes, mas a cada repetição, algo de novo é elaborado e atualizado. Observe-se:

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 enfeitada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo (Lispector, 1998, p. 135 - grifos nossos).

A repetição, aí, parece ser elaborada em um sentido de libertação, em que a personagem sai de uma condição de aprisionamento, para tornar-se ela mesma presa enquanto condição do animal que está sendo caçado. A personagem-protagonista se torna presa de si, uma vez que se torna a sua própria meta, o seu próprio fim; e, na relação com o búfalo, torna-se presa dele, uma vez que se torna caça do outro (o búfalo). É como um retorno ao estado amoral da animalidade, à sua condição participante da lógica relacional dos animais. A fusão-metamórfica que transforma a humana-mulher em fêmea-búfala. Podemos dizer, então, que aquilo que se movimenta na protagonista de “O búfalo” devolve-lhe uma liberdade, ou, ainda, atribui à palavra uma nova direção, uma vez que lhe devolve uma dimensão de si que escapa à socialização.

Em “Perdoando Deus”, o motivo da liberdade aparece associado à possibilidade de reelaborar os conceitos ou as ideias que são dadas pela sociedade ocidental, como acontece com a ideia-conceito de Deus, e da noção de “mundo” que aparece no conto. No início do conto a personagem, que pensa poder amar o mundo, tem uma ideia restrita do que consiste a ideia-conceito “mundo”, no qual não existem os ratos. A jornada da heroína se trata, de certa forma, da possibilidade que o encontro com o rato fornece de reelaboração deste dado, como um lembrete, mas também como uma abertura para a personagem e para os sentidos do texto. O “mundo” se expande prática e simbolicamente, uma vez que o rato, como evento que irrompe o estado de êxtase da personagem, significa, para ela, um medo, uma angústia e/ou qualquer afeto negativo, que, não ironicamente, é excluído do amor que ela pensa ser capaz de sentir.

Além disso, a aparição do rato aparece como uma fatalidade de caráter punitivo, um ato de Deus contra ela. Tal percepção nos revela, em alguma medida, a aliança que a personagem-protagonista possui com as normas e com os valores pré-estabelecidos pela visão monoteísta e cristã, para a qual Deus existe e é um ser com capacidade para punir. O que vemos ao longo do conto é uma reelaboração, também, da ideia de Deus, o que nos permite visualizar a liberdade como uma experiência que necessita de uma saída das ideias-conceitos. É preciso, como sugere Deleuze em seus textos, fazer fugir os sentidos das palavras, amaciar-lhes a rigidez que impede a fruição e o prazer (estado inicial em que a personagem se encontra). Em *Lispector*, as palavras são como corpos atravessados por feixes disparatados, trânsito de sentidos. Uma espécie de reelaboração da noção de signo, a partir da qual a imagem acústica relacionada ao significante já não é tão estável, o que resulta num estremecimento do significado, e, portanto, do signo como um todo. Tal movimento é o que nos permite pensar em uma errância dos sentidos

da e na palavra, que não é tecida uma única vez, mas permite o desfazimento dos nós que fazem dela uma forma única, para reconfigurar-se, então, em novas formas. Esse movimento ocorre por meio dos procedimentos utilizados pela autora – como o quiasma, a adjetivação paradoxal, etc. –, que conferem à palavra uma multiplicidade de sentidos, e, portanto, de (des)caminhos a percorrer.

Nesse sentido, podemos dizer que as narrativas de Lispector presentes no *corpus* desta pesquisa, mobilizam alguns motivos que, de certa maneira, norteiam e/ou delineiam o percurso das análises. Tais motivos, quando relacionados àquilo que experimentam as personagens, operam uma abertura que se realiza no núcleo de cada narrativa, que, sob uma perspectiva ampliada, tratam-se de pedaços de espelhos, que, apesar de partidos, ainda são espelhos. Em outras palavras, é como dizer que a relação entre os motivos, as direções e os sentidos produzidos pelas narrativas, ainda que analisados separadamente, correspondem-se, e continuam se (re)produzindo entre si à medida em que novas relações se criam entre os conceito-ideias que emergem dos textos.

Multiplicam-se os sentidos à medida que as combinações possíveis entre os motivos, sentidos e direções são numerosas. Isso é o que justifica as vastas pesquisas referente ao conjunto da obra de Lispector, que continua a suscitar leituras, releituras, e, inclusive, desleituras. Desleituras como descaminhos, uma vez que o desejo de liberdade da escrita clariciana convida, também o leitor, a uma nova experiência de leitura, a partir da qual o objetivo não é apenas a decifração dos códigos escritos no papel, mas a perdição como leitura daquilo que não está escrito. A danação, que, embora perigosa, promove uma abertura para o porvir.

5.2. ... POR ESQUEMAS-OUTROS DE RELAÇÃO

Se der sorte, eu sobrevivo; se não der, eu submerjo. Me descubro em profundidade, densa no fundo do mar [...] e assim tudo tudo tudo que descubro é coberto de incerteza a velejar”
Topo do mundo – Samantha Jones

Maurice Blanchot, no primeiro capítulo de *O livro por vir* (1959), evoca o mito das sereias e como ele aparece, por exemplo, na *Odisseia*, livro em que Ulisses, personagem-protagonista da história narrada, é enaltecido por sua astúcia – “É verdade, Ulisses as venceu [as sereias], mas de que maneira? Ulisses, a teimosia e a prudência de Ulisses, a

perfidia que lhe permitiu gozar do espetáculo das Sereias sem correr risco e sem aceitar as consequências, aquele gozo covarde, medíocre, tranquilo e comedido” (Blanchot, 2005, p. 6) –, uma vez que encontra uma maneira de sobreviver ao fascínio do canto desses seres, cujo poder ameaçava de morte os navegadores, que nunca mais voltavam do fundo do mar. Ulisses, contornando o risco, pede para seus marinheiros que o amarrarem ao mastro do barco, o que permite que ele desfrute do canto das sereias, mas não corra o risco que ele oferece – o de ser tomado por ele:

Havia **algo de maravilhoso** naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que os fazia reconhecer de repente, **cantado irrealmente por potências estranhas** e, por assim dizer, **imaginárias**, o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convida fortemente a nela desaparecer (Blanchot, 2005, p. 5 - grifos nossos).

Neste capítulo, que se intitula “O encontro do imaginário”, Blanchot enxerga, na relação entre os navegadores e as sereias, que é baseada no fascínio mas também no risco, algo que ele vai chamar de encontro com o imaginário. Este encontro, estando intimamente ligado ao processo de escrita do livro, diz respeito também à relação entre o autor e aquilo que ele escreve, que envolve o mesmo fascínio e o mesmo risco a que se expõe (completa ou parcialmente) o indivíduo na experiência com as sereias. O fascínio, segundo Blanchot, convida também o autor a desaparecer, a dissolver-se no anonimato da linguagem, assim como o canto das sereias convida o ouvinte a nele desaparecer.

Ao associar o perigo do qual Ulisses se retira ao perigo do qual o autor se retira, o filósofo atenta para a maneira como o risco foi retirado do fazer literário, como se houvesse, por parte do criador, uma pretensão de controle que, por via da técnica (ou da razão), imagina poder gerir a sua criação. Em outras palavras, a literatura, de certa forma, assegurou-se de que a técnica pudesse prevenir o risco ao qual a literatura, em sua natureza de “potência estranha” convida, algo que dialoga com o que dizem os primeiros críticos a escrever sobre Lispector: que a autora desafia os limites da linguagem.

A literatura de Lispector, por meio da linguagem que utiliza, expõe o fascínio e o risco a que estão submetidas todas as instâncias a eles expostos: o autor, os personagens e o leitor. Algo desta natureza é o que diz Benedito Nunes ao caracterizar a escrita de Lispector como um “drama da linguagem”, isto é, a linguagem se apresenta para a autora e para a personagem como um conflito, uma vez que “são as palavras que o formam e que o deformam, revelando-o e

ocultando-o, fazendo-o ser uma pessoa e desapossando-o de sua identidade” (Nunes, 1995, p. 53). No entanto, embora conflitante, a linguagem performa, por meio de sua constituição, o drama entre o autor e aquilo que cria, devido à relação quase interdependente que existe entre quem escreve e o que é escrito, e isso se dá via narração, uma vez que “Ela [a autora] participa, como agente da narração, do plano mesmo da ação romanesca que dirige. O autor se torna ator por desdobramento dramático” (Nunes, 1995, p. 54 - colchetes nossos).

A escrita, para Lispector, não se configura, então, como meio puro para atingir um fim – o de narrar a história –, ao contrário, a história narrada, por vezes, está intimamente ligada ao problema da linguagem, isto é, à experiência arriscada que constitui a escrita. Sendo a linguagem a via pela qual as relações eu x outro ocorrem, o problema da linguagem (e, consequentemente, da própria escrita) está imbricado no problema das relações. Logo, as três instâncias se encontram entrelaçadas e expostas ao risco da experiência, que, em Lispector, aparece sob a insígnia de sua escrita, como também por meio da articulação espiralada ou constelada dos motivos e dos temas que ela mobiliza: a autora em relação com a alteridade da escrita, isto é, em relação com as alteridades que cria por meio da escrita; as personagens em relação com as alteridades que lhes aparecem e com as quais se relacionam por meio da linguagem; e, por fim, o leitor em relação com a natureza capciosa daquilo que lê, que é convidado a uma experiência misteriosa – não por ser hermética, mas por realizar-se no risco que configura a uma espécie de renúncia – embora não absoluta – ao *logos*.

As narrativas de Lispector convidam a uma trajetória espiralada, uma vez que, o projeto literário da autora pode ser continuamente percebido e construído por meio do entrelaçamento temático e formal de suas narrativas, o que, por consequência, evidencia a potencialidade daquilo que, por via narrativa, é tematizado. O tema da relação x outro, então, é construído por meio de jogos de força criados na articulação e/ou entrelaçamento dos motivos (amor x liberdade; natureza x cultura; vida x morte) entre si, que se debatem, por assim dizer, uns contra os outros, aproximam-se e afastam-se à medida que a história é narrada. As complicações abordadas pelos conflitos dramáticos das narrativas e as implicações que eles traduzem, quando diante das personagens-protagonistas, ganham novos contornos ou possibilidades. Personagens como a pigmeia de “A menor mulher do mundo” com a sua existência “intocável” e rara, ou, ainda, a narradora personagem de “Um amor conquistado” que se incomoda com a atitude do homem que acorrenta o quati, revelam modos de resistência frente a um determinado modo de

fazer relacional, isto é, alinhado às normas e valores sociais. Personagens como as protagonistas de “Perdoando Deus”, de “A geleia viva” e de “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, são personagens que em sua própria experiência de desmontagem, percebem a limitação do que chamavam, até então, de “mundo” ou de “vida”. E, por fim, personagens como a protagonista do conto “O búfalo”, experimentam a desmontagem de sua máscara até o seu clímax, em que a experiência vivida pode ser concebida como uma espécie de renúncia. Logo, é possível vislumbrar, na forma de um elemento desconhecido – que pode ser compreendido pela relação eu x outro – que o imaginário se torna uma possibilidade.

No plano temático, esse vislumbre é construído por meio de inversões que Lispector realiza, por exemplo: 1) na lógica racional – quando dá ao saber do corpo um espaço, por vezes, superior ao saber da razão – supervalorizada pela sociedade e pela cultura ocidental de matriz europeia; 2) na lógica antropocêntrica – quando dá aos seres não-humanos (ou àqueles que foram retirados de sua “humanidade”) um valor, por vezes, superior àquele comumente restrito e atribuído aos seres humanos (que integram aquilo que é idealizado pela sociedade e pela cultura); 3) nos papéis e os lugares sociais destinados às personagens – quando dá às suas personagens, especialmente as femininas, possibilidades de prazer desassociado do amor tido como convencional na civilização da qual as protagonistas fazem parte, ou, ainda, novas percepções de liberdade.

No plano formal, a autora se vale de um trabalho de escrita que não subverte necessariamente a sintaxe, mas a possibilidade de sua realização lógica, que pode ser percebido na “alegria difícil” que G.H. dá à Clarice Lispector – “Para mim, por exemplo, o personagem G. H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria” (Lispector, 2020, p. 6) –, ou na “perversa ternura” que uma personagem urbana secundária de “A menor mulher do mundo” sente pela pigmeia, ou, ainda, no jogo entre “o homem da ferida” e a “ferida do homem” existente em “A bela e a fera ou a ferida grande demais”. Trata-se de um trabalho de escrita que, por meio dos paradoxos ou dos jogos de palavra que cria, retira a possibilidade de uma redução lógica e racional da compreensão, e revela a complexidade dos afetos humanos. Com isso, pode-se dizer que há uma inversão da lógica higienizadora dos discursos da sociedade e da cultura de base europeia, revelando-lhes o grotesco que há no que é considerado belo, ou, ainda, a ameaça em que o amor convencional pode consistir. Esse movimento resulta em uma

exposição da fragilidade de algumas estruturas que sustentam o “ser humano” no desempenho de sua racionalidade, que, quando defronte àquilo que escapa de sua lógica, desorganiza-se.

A literatura de Lispector, embora seja constituída de uma dimensão subjetiva e existencial, não se encerra em uma noção rígida de subjetividade, constituída de parâmetros individuais. Ao contrário, a noção de subjetividade trabalhada pela autora é submetida a um jogo de forças entre um eu individual e um eu coletivo, que se constitui e se realiza sempre em relação. Em contos como “A menor mulher do mundo” fica clara a maneira como o eu das personagens urbanas tende a ser definido em oposição ao outro, e como essas concepções são decorrentes de processos históricos, como o antropocentrismo e a colonização. De maneira mais sutil, mas ainda presente, em “A bela e a fera ou a ferida grande demais” toca, também, em um quadro social cujas raízes se encontram na desigualdade econômica advinda de lógicas estruturais, históricas e econômicas.

Logo, muitos dos conflitos dramáticos das narrativas, mas antes, a própria forma de constituição do eu em relação ao outro, revela a presença da historicidade nessas personagens, isto é, num determinado *Zeitgeist*. No entanto, o vislumbre que nos é ofertado por Lispector advém do fato de que as suas personagens, na serenidade de suas convicções, são atravessadas por uma alteridade que rejeitam, mas com a qual há algo a ser partilhado ainda que por um breve momento. A relação não assegura uma transformação, mas oferece uma possibilidade, uma vez que é por meio da desmontagem do eu que novas configurações podem emergir.

De uma necessidade de renovação do imaginário versa, também, Édouard Glissant em sua *Poética da relação* (1990) – imaginário cuja construção é dada pela colonização e sustentada pela civilização de base europeia tal como ela se apresenta. Em Glissant, a abertura necessária ao imaginário pensada por meio da abertura ao mar das paisagens arquipelágicas, realiza-se por meio da ideia de que a insularidade significa, antes, a abertura plena ao contato com o desconhecido do mar, e, portanto, à história que ele conta (a história das grandes navegações, e, portanto, de todo o processo colonizatório). Logo, uma ilha deixa de ser concebida como uma geografia fechada e isolada em si mesma para alimentar novos imaginários relacionais, que se realizam por meio do contato com o desconhecido e do estabelecimento de relações arquipelágicas, em que uma ilha existe sempre em relação a outra. Clarice Lispector parece caminhar nessa mesma direção, uma vez que, por meio de suas narrativas, além de expor a

inevitável coexistência dos seres, expõe a precariedade (ou a potência) das dinâmicas relacionais ali dispostas.

A crônica “A geleia viva”, nesse sentido, tem a narrativa construída por meio da articulação do sonho, que, em Lispector, é sempre uma instância que dialoga diretamente com a vida, isto é, com a sua dimensão terrena e material. Logo, o sonho pode ser admitido como uma dimensão que aproxima a “possibilidade” e a “realidade” ao revelar os limites desta última. A epígrafe de *Água viva* (1973) nos fornece informação sobre uma leitura possível do sonho em suas narrativas:

Tinha que existir uma pintura totalmente / livre da dependência da figura - o objeto - que, / como a música, não ilustra coisa / alguma, não conta uma história e não lança / um mito. Tal pintura contenta-se em evocar / os reinos incomunicáveis do espírito, / onde o sonho se torna pensamento, onde o / traço se torna existência (Michel Seuphor) (Lispector, 1973, p. 5).

Os “reinos incomunicáveis do espírito”, evocados por meio do sonho, oferecem uma possibilidade de tornar-se pensamento, termo cuja concepção é atualizada em Clarice Lispector, uma vez que não se restringe à natureza racional, lógica e cartesiana comumente conferida ao ato de pensar. Pensar é, antes, uma maneira de investigar as entrelinhas do pensamento, isto é, uma forma de existência do traço como algo anterior à própria letra. Dessa forma, os sonhos se apresentam como este traço, como um espaço-tempo fértil para a imaginação porque sugerem e/ou contêm em si a história e o porvir, que é entrelaçado no ato de sonhar, uma vez que, devido à articulação distinta da linguagem que neles opera, fazem surgir um espaço entre a vida do sonho e a vida da vigília.

Glissant, por sua vez, vê no sonho uma potência de imaginar novos caminhos e de criar novos sentidos às relações, ao pensar na relação entre o país sonhado ou imaginado e a realidade experimentada pela Martinica e outras ilhas caribenhas. Em sua obra e poema homônimo *Pays rêvé, pays réel* (1985), o “país sonhado” remete a um mundo imaginado, fecundo e reatualizado em seus sentidos, enquanto o “país real” remete à realidade que se apresenta diretamente marcada pelos desdobramentos da colonização e de seu impacto nas relações. Em sua obra há, portanto, um trabalho constante de evocar e tensionar essas linhas de força caracterizadas pelo sonho como possibilidade *versus* a realidade como bloqueio e/ou impedimento, tensão que é sempre margeada pela imagem do mar como travessia literal e simbólica.

A concepção da insularidade como abertura, segundo Glissant, é o que torna possível pensar uma Relação (com maiúscula, agora, em relação à ideia de relação erigida pelo autor) entre os lugares, como geografias do espaço, e os indivíduos, como geografias da existência. O pensamento arquipelágico (em oposição ao pensamento continental) do poeta-filósofo martiniquense abre espaço para que seja possível pensar no que ele vai chamar de “tout-monde”, noção que ele desenvolve no livro *Traité du Tout-Monde* (1997), que consiste, sobretudo, na ideia de que o mundo é uma rede de relações que rejeitam a ideia de uma raiz ou origem única. A resolução a que chega a personagem de “Perdoando Deus” passa por uma reatualização da palavra “mundo”, que, podendo ser concebida de diferentes formas, revela-se, no contexto inicial de sua abordagem pela personagem, limitada – uma vez que, em sua ideia de “mundo” não há espaço para os ratos.

À noção de raiz se opõe a de rizoma, definida por Deleuze e Guattari e retomada por Glissant em sua Poética:

Gilles Deleuze e Félix Guattari criticaram os conceitos de raiz e, porventura, de enraizamento. A raiz é única, é uma origem que de tudo se apodera e que mata o que está à volta; opõem-lhe o rizoma, que é uma raiz desmultiplicada, que se estende em rede pela terra ou ar, sem que nenhuma origem intervenha como predador irremediável. O conceito de rizoma mantém, assim, a noção de enraizamento, mas recusa a ideia de uma raiz totalitária. O pensamento do rizoma estaria na base daquilo a que chamo uma poética da Relação, segunda a qual toda a identidade se prolonga numa relação com o Outro (Glissant, 2021, p. 23).

A literatura de Lispector, portanto, pode ser lida como rizomática devido à maneira como o plano formal (da escrita) e o plano temático (e sua rede motivacional) se encontram intimamente emaranhados. Em outras palavras, em Lispector, a escrita é tematizada por meio da rede motivacional, e esta, por sua vez, encena a crise instaurada pela linguagem. Pode-se dizer, então, que não há hierarquia entre o plano formal e o plano temático, fato que favorece o constante e fértil diálogo entre um plano e outro, que resulta, como vemos na literatura da autora, em uma multiplicidade de ideias que se retroalimentam continuamente.

Outra razão que revela o caráter rizomático das narrativas de Lispector é a maneira como elas assumem a responsabilidade de que as relações são condição *sine qua non* para a existência. Não havendo, pois, um mundo sem relação, a crise enfrentada pelas personagens passa a conter um sentido mais profundo na medida em que alegoriza uma crise – que pode ou não ser seguida de transformação – da relação pela e na relação. Há, em Clarice Lispector, toda uma rede de

alteridades que se inter relacionam contínua e constantemente, seja em presença – como o explorador francês em contato direto com a pigmeia – ou em ausência – como as personagens secundárias urbanas em contato virtual com a pigmeia no conto “A menor mulher do mundo”. A má-fé presente em Carla, segundo a nossa análise, revela uma relação que ocorre, inclusive, quando é negada. Isso se relaciona com a linguagem à medida em que ela, podendo se configurar *in praesentia* e *in absentia*⁷⁶, dá-se sempre em relação a. Logo, a narrativa de Lispector oferece, por meio da profunda relação que estabelece entre todas as instâncias narrativas, a noção de que não há uma origem, um princípio, e, sequer, um objetivo; ao contrário, existem (des)caminhos e possibilidades.

As personagens-protagonistas em contato com diversas alteridades (coisas, plantas, vegetais, animais...) descobrem ou se dão conta de que fazem parte de uma enorme rede, com a qual estão intimamente ligadas – por “força da contingência”, para citar a personagem-protagonista de “Perdoando Deus”. São narrativas em que, tanto os seres animados quanto os seres inanimados são constituídos de capacidade para a relação, fato que, sob a perspectiva da mística clariciana, trata-se, já, de um encontro com o imaginário, de uma potência de sonho ou de uma invocação mitológica – em que tudo é vivo. porque até os seres inanimadas parecem ser dotadas de *anima* – como um sopro de vida.

Nesse sentido, as narrativas analisadas no quarto capítulo (“Um amor conquistado” e “O búfalo”) atuam como uma espécie de convocação à ruptura com o que parece estar dado ou determinado. Na crônica “Um amor conquistado”, a narradora protagonista ambiciona uma revolta do quati domesticado contra o seu dono, que lhe traria como resultado um retorno à sua natureza, a libertação daquele dono, que, em última instância, é a libertação frente ao controle exercido pelo homem, que deseja dominar até o selvagem – como símbolo daquilo que não pode ou não deveria ser domesticado. Entrelaça-se a essa primeira narrativa, uma segunda que diz respeito à própria tentativa humana de domar, por meio de um alinhamento às normas e valores preconizados pela sociedade e pela cultura, o que há de selvagem em si – é o que percebe a mãe do menino em frente ao espelho, no conto “A menor mulher do mundo”, vê em si (e no filho) a sua dimensão selvagem e natural. Nesse sentido, a presença dos bichos e dos seres humanos

⁷⁶ Estabeleço, aqui, um paralelo com aquilo que diz Ferdinand Saussure em seu *Curso de Linguística geral*, livro no qual descreve, dentre outros elementos, os funcionamentos dos signos. Segundo ele, os signos se estabelecem por meio de relações de combinação, que ocorrem no plano do sintagma (que está presente no discurso), e de substituição, que ocorrem no plano do paradigma (que está ausente no discurso).

cujas existências são deles aproximadas, por remeter à possibilidade ou não de domesticação, trata-se de um lembrete para as personagens-protagonistas, e, por consequência do pacto de leitura, para o leitor, de que a animalidade do ser humano, nele existe e pulsa continuamente, e, por efeito de sugestão, sempre em condição e promessa de conflito⁷⁷, uma vez que cindida em suas dimensões natural e cultural, e tensionada – nas narrativas – por meio do conflito natureza x cultura, que subjaz no âmago das relações eu x outro.

A personagem protagonista de “O búfalo”, por sua vez, lembra a personagem G.H., que, no universo romanesco de Lispector pode ser concebida como a personagem que mais se entregou à experiência vivida, e, em cujo percurso, corre o risco contínuo de danação perpétua: “Entrar só era pecado porque era a danação de minha vida, para a qual eu depois não pudesse talvez mais regredir” (Lispector, 2020, p. 55). A danação pode ser considerada como a desorganização permanente do que, anteriormente, encontrava-se organizado – o “eu” constituído em máscara social, note-se: “a pessoa que ousa entrar neste segredo, ao perder sua vida individual, desorganiza o mundo humano” (Lispector, 2020, p. 96). A montanha-russa, como um brinquedo que se abre ao risco, pressupõe um mecanismo adequado de segurança, a fim de manter os corpos presos à sua maquinaria, o que alegoriza a maquinaria social e a maneira como são criados dispositivos de controle dos corpos. No entanto, os solavancos dessa máquina enquanto movimentações que não podem ser contidas é o que dá à personagem o novo – que, na verdade, sempre esteve ali.

Nesse sentido, tanto a barata em *A paixão segundo G.H.* (1964) quanto o búfalo participam, com as personagens-protagonistas, do encontro relacional e da entrega à diferença, movimentos para os quais a desorganização é necessária, ainda que envolva a possibilidade de danação – ou o risco de que fala Blanchot. Os animais (a barata de G.H. e o búfalo), nas narrativas, equivalem às sereias que cantam, e que, por meio deste canto, convidam e convocam as personagens para o encontro, note-se o que diz G.H.: “A barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que chamam” (Lispector, 2020, p. 41). A personagem de “O búfalo”, por sua vez, experimenta uma espécie de transe que se dá pelo olhar trocado com o animal: “E os olhos do

⁷⁷ Condição porque, embora as personagens não vivenciem o conflito, como é o caso das personagens que se encontram tranquilamente “encaixadas” no papel a elas destinado, como é o caso de Carlota (personagem secundária que atua como modelo de encaixe nas normas e padrões socioculturais impostos às mulheres, em cuja performance Laura se baseia para garantir a sua “normalidade”) em “A imitação da rosa”, o conflito está ali – latente –, como promessa que se cumpre nas personagens-protagonistas, que, devido a uma indisposição, por assim dizer, ao que é dado, vivem a crise.

búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente” (Lispector, 1998, p. 132). O que acontece após a consumação do encontro físico, em um “baquear macio dos corpos” (Lispector, 1998, p. 135), não é descrito, porque compõe o plano do mistério e do desconhecido que apenas a experiência pode revelar. Abre-se, então, o mar de Lispector, que aparece como destino de Joana em sua condição natural, que abandona os amantes e a vida que tinha para se lançar em uma viagem pelo mar, como em *Perto do coração selvagem* (1944), mas como símbolo de destinos possíveis por vir, isto é, a serem elaborados.

A análise das narrativas do *corpus* buscou evidenciar, por fim, a maneira como as relações com a alteridade em Lispector, em suas diferentes manifestações, ao mesmo tempo que evidenciam a natureza ambivalente das relações humanas, permitem vislumbrar outras possibilidades relacionais. Isso por meio dos procedimentos que a escritora adota, principalmente aqueles que realizam a inversão de lógicas cristalizadas no ser humano e sustentadas por ele por meio dos dispositivos de controle dos corpos e do imaginário oferecidos pela sociedade e pela cultura. A abertura que é possível vislumbrar, porém, trata-se de uma possibilidade, um convite à jornada que deve, no entanto, ser vivida. Os finais abertos dos contos funcionam como uma espécie de anticlímax que encena a ciclicidade da vida, para a qual não há um “fim” ou chegada, apenas o (des)caminho. A abertura dos finais, enquanto uma espécie de recusa ao desfecho, alegoriza a possibilidade infinita de inícios – como nos lembra o episódio das baratas no conto “A quinta história” –, fato no qual reside, também, um vislumbre.

Os contos operam como tecnologia⁷⁸ de exposição de frestas, uma vez que a sua estrutura e funcionamento nos dá notícias de uma fragilidade do aparelho social e, portanto, da configuração humana tal como ela se dá. A relação das personagens com o mundo que as cerca, ou seja, com as alteridades com as quais se encontram, é uma tela (para pensarmos pintura-escrita de *Água viva*⁷⁹) em que Lispector escreve as contradições, os paradoxos, os perigos dos afetos humanos, e, por fim, o funcionamento dessas dinâmicas como consequências da História, impostas como destino às personagens. Destino que algumas personagens rejeitam,

⁷⁸ Utilizo o vocábulo “tecnologia” de maneira a dialogar com a sua etimologia grega, que resgata a ideia de “sabedoria da técnica” antes mesmo de estar associado à máquina e/ou à modernidade. Nesse sentido, técnica se refere a um “modo de fazer”. Uma tecnologia de fresta é, sobretudo, um saber acerca de um modo de produzir frestas, ou seja, causar perturbações ao movimento corrente das coisas.

⁷⁹ Em *Água viva* (1973), a narradora-protagonista, sendo uma pintora, relaciona o processo de escrita com a pintura, como gesto pictórico, ideia a partir da qual a escrita se torna uma maneira de “pintar o instante”.

como forma de rejeitar, também, os mecanismos de controle que o acompanham, e, nesse sentido, as narrativas, ao serem concebidas como aberturas para o possível, também operam como tecnologia de perturbação da ordem, seja de modo a desestabilizá-la, invertê-la ou subvertê-la.

Logo, por meio das violências presentes nas dinâmicas ameaçadoras e potencialmente fatais que testemunhamos nos contos, é possível ver a fresta, o desvio, e, como dizem Deleuze e Guattari ao se referirem ao episódio de Maio de 68, ver o que há de “intolerável” na sociedade e na cultura:

Houve muitas agitações, gesticulações, falas, besteiras, ilusões em 68, mas não é isso que conta. O que conta é que foi um fenômeno de vidência, como se uma sociedade visse, de repente, o que ela tinha de intolerável, e visse também a possibilidade de outra coisa. É um fenômeno coletivo na forma de: “Um pouco de possível, senão eu sufoco...” (Deleuze & Guattari, 2015, 119).

As narrativas de Lispector deixam entrever, como uma espécie de “vidência” que antecipa a desorganização necessária, uma possibilidade de abertura(s) que pede por criação. Nesse sentido, todo desvio é abertura, bem como convite ao (des)caminho.

*“Nessa cena, nessa casa que é também parte da nossa sina, cinco
deuses ou humanos comuns, cinco pares de pés, dez solas agora
severamente calejadas por tempos alargados de empenho e
paixão. E, dessa vez, eu não vou pedir perdão”.*

Topo do mundo - poema – Samantha Jones

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Trad. de Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ALMEIDA, Joel Rosa de. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector: ensaios sobre literatura e pintura*. São Paulo: Edusp, 2004. 247 p.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 2. ed. São Paulo: DIFEL, 1975.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Ensaio crítico*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Série Obras Escolhidas, v. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques. *Littérature*, Paris, v. 2, n. 2, p. 103-118, 1971. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1971_num_2_2_2515. Acesso em: 19 ago. 2025.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier). *Littérature*, Paris, n. 8, p. 3-23, 1972. Disponível em: http://www.persee.fr/articleAsPDF/litt_0047-4800_1972_num_8_4_1051/article_litt_0047-4800_1972_num_8_4_1051.pdf. Acesso em: 14 jun. 2025.
- BERGER, John. Por que olhar os animais? In: _____. *O olhar*. Barcelona: Editora GG, 1980.
- BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalianas*. Trad. de Sérgio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

CANDIDO, Antônio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: 1975. p. 125-131.

CARSON, Anne. Variations on the Right to Remain Silent. In: _____. *Float*. London: Jonathan Cape, 2016.

CARSON, Anne. *Sobre aquilo em que eu mais penso: ensaios*. Tradução de Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023.

CARVALHO, Marcos de. *O que é natureza*. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Coleção Primeiros Passos, n. 243).

CONCUBINO. *Dicionário Michaelis*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=pWw1>. Acesso em: 19 ago. 2025.

CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

COUTINHO, Juliana Fausto de Souza. *A cosmopolítica dos animais*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=32505&idi=1>. Acesso em: 30 out. 2025.

DELEUZE, Gilles. La littérature et la vie. In: _____. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993. p. 11-17. Disponível em: <https://cultureinjection.wordpress.com/wp-content/uploads/2021/04/deleuze-a-literatura-e-a-vida.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2025.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Maio de 68 não ocorreu. Trad. Mariana de Toledo Barbosa. *Revista Trágica: Estudos de Filosofia da Imanência*, v. 8, n. 1, p. 119-121, 2015.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas - Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

FIO DE ARIADNE. In: *Dicionário político*. Disponível em: https://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/f/fio_ariadne.htm. Acesso em: 17 fev. 2025.

FLUSSER, Vilém. Para uma teoria dos gestos. In: _____. *Gestos: fenomenologia e comunicação*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2014.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. *Clarice Lispector e a poética da coisa*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, n. 23, p. 4-23, dez. 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/44327/30512>. Acesso em: 19 ago. 2025.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZONIN, Lúcia Ozana (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003. p. 33-48. Disponível em: file:///C:/Users/vitor/Downloads/OPERADoRES_DE_LEITURA_DA_NARRATIVA.pdf. Acesso em: 19 ago. 2025.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. 1. ed. São Paulo: Lebooks, 2019. Disponível em: https://cei1011.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/04/freud_o_mal_estar_na_civilizacao.pdf. Acesso em: 19 ago. 2025.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar / Das Unheimliche*. Tradução de Ernani Chaves, Pedro H. Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FREUD, Sigmund. *Freud (1900) - Obras completas volume 4: A interpretação dos sonhos* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Disponível em: file:///C:/Users/vitor/Downloads/FREUD_Sigmund_Obras_Completas_A_Interpre.pdf. Acesso em: 30 out. 2025.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

FERREIRA, Mariana Borrasca. *(Des)mascaramentos: um estudo dos contos de Clarice Lispector*. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GALHARTE, Julio Augusto Xavier. Na trilha da despalavra: silêncios em obras de Clarice Lispector e Samuel Beckett. In: PONTIERI, Regina (org.). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004. p. 69-85.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 19. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Lisboa: Arcádia, 1979.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GLISSANT, Édouard. *Pays rêvé, pays réel*. Paris: Gallimard, 2000.

GLISSANT, Édouard. *Tratado do todo-mundo*. Trad. de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2024.

GOTLIB, Nádia Batella. Quando o objeto, cultural, é a mulher. In: _____. *Três vezes Clarice*. Rio de Janeiro: CIEC – Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos – UFRJ, 1988. p. 25-36.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1997.

HOMEM, Maria Lúcia. A imitação da rosa – encontro com o silêncio ou encontro com o feminino e a falta. In: PONTIERI, Regina (org.). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004. p. 49-69.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. Londres: Penguin Companhia, 2011.

HESSE, Hermann. *O lobo da estepe*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JAFFE, Noemi. O lado de fora do lado de dentro. In: ROSENBAUM, Yudith; PASSOS, Cleusa Rios P. (org.). *Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos*. São Paulo: Fósforo, 2021. p. 78-88.

JESUS, Ezequiel Barros Barbosa de. Mônada e substância em Leibniz. *Revista Filogênese*, Marília, v. 16, p. 103-119, 2021. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Jw4a5dXwsChPZFhA4d6kLJcx0sg-_VRq/view. Acesso em: 3 jul. 2025.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Monadologia*. Lisboa: Edições Colibri, 2016.

LIBANORI, Evely; ZOTESSO, Lígia Ribeiro de Souza. A aprendizagem do ódio no conto “O búfalo”, de Clarice Lispector. *BRA*, v. 8, n. 1, p. 33-43, jan./fev. 2022. Disponível em: <https://asle-brasil.com/journal/index.php/aslebr/article/download/183/132> Acesso em: 30 out. 2025.

LIBRANDI, M. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 21, n. 2, p. 179-202, 2012. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/28196/22030 Acesso em: 30 out. 2025.

LINS, Osman. *O espaço romanesco em Lima Barreto*. São Paulo: Ática, 1976.

LISPECTOR, Clarice. Um amor conquistado. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 276-278.

LISPECTOR, Clarice. O búfalo. In: _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 126-135.

LISPECTOR, Clarice. Geleia viva. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 120-122.

LISPECTOR, Clarice. A menor mulher do mundo. In: _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 68-75.

LISPECTOR, Clarice. Perdoando Deus. In: _____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 147-152.

LISPECTOR, Clarice. A bela e a fera ou a ferida grande demais. In: _____. *A bela e a fera ou a ferida grande demais*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 9-20.

LISPECTOR, Clarice. Uma galinha. In: _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 28-31.

LISPECTOR, Clarice. A explicação inútil. In: _____. *Para não esquecer*. São Paulo: Editora Siciliano, p. 102-103.

LISPECTOR, Clarice. A quinta história. In: _____. *A legião estrangeira*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1977. p. 81-84.

LISPECTOR, Clarice. As três experiências. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. Amor. In: _____. *Laços de família*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. 17-30.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020. Disponível em: <https://www.atelierpaulista.com/wp-content/uploads/2015/07/apaixaosegundogh.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2025.

LISPECTOR, Clarice. *Os bichos I*. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Os espelhos de Vera Mindlin*. In: _____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 129-131.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Triunfo*. Revista *Pan*, Rio de Janeiro, s/v., n. 227, p. 11-13, 25 maio 1940. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/triunfo-a-estreia-de-clarice-na-imprensa/>. Acesso em: 28 fev. 2024.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MATRIOSKA. *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/matrioska>. Acesso em: 19 ago. 2025.

MELLO E SOUZA, Gilda. O vertiginoso relance. In: _____. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 79–91.

MELLO E SOUZA, Marina de. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de rei congo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

MILAN, Betty. *O que é o amor*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. 2. ed. São Paulo: Martins; Edusp, 1981. p. 27-32.

MENDONÇA, Fernando de; NINO, Maria do Carmo de Siqueira. Notas sobre um rato morto: o grotesco e o divino em Clarice Lispector. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p. 239-247, jul./dez. 2012.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NODARI, Alexandre. O infamiliar animismo de Clarice Lispector. In: ROSENBAUM, Yudit; PASSOS, Cleusa Rios P. (org.). *Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos*. São Paulo: Fósforo, 2021. p. 34-50.

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

NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os Outros da nossa cultura. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ática, 2009.

PANTEÍSMO. *Encyclopedia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/pantheism>. Acesso em: 12 maio 2025.

PASSOS, Cleusa Rios. O desejo e a obra literária. *Ide*, v. 30, n. 45, p. 120-127, 2007.

PENNA, João Camilo. O nu de Clarice Lispector. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 68-96, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/CGHW5NP7q9Mg4tMvv4YFWtG/?lang=pt> Acesso em: 2 jan 2026.

PIGLIA, Ricardo. Novas teses sobre o conto. In: _____. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PONTIERI, Regina. *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.

REESE, William L. Pantheism. *Encyclopedia Britannica*, 11 abr. 2025. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/pantheism>. Acesso em: 12 maio 2025.

REYNOLDS, Jack. *Existencialismo*. 2. ed. Tradução de Caesar Souza. Petrópolis: Vozes, 2014.

ROMERO, Alexandre Victor. Aspectos introdutórios da teoria da consciência e da má-fé nas obras de Jean-Paul Sartre. *Revista Simbio-Logias*, v. 13, n. 19, 2021.

ROSENBAUM, Yudith. O perigo de viver. *HispanismeS* [online], v. 15, p. 1-14, jun. 2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/hispanismes/536>. Acesso em: 28 mar. 2025.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O pequeno príncipe*. Trad. de Dom Marcos Barbosa. 56. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Primeiros Passos, n. 110).

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução de Rita Correia Guedes. Paris: Les Éditions Nagel, 1970. Disponível em: <file:///C:/Users/vitor/Downloads/Existencialismo%20reciclado.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2025.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*: ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997.

STIGGER, Verônica. O útero do mundo. In: DINIZ, Júlio (org.). *Quanto ao futuro, Clarice*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021 p. 309-338.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de M. Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TRUNGPA, Chögyam. *Louca sabedoria*. Tradução de Eduardo Pinheiro de Souza. Rio de Janeiro: Lúcida Letra, 2015.

VIEIRA, Patrícia. A literatura interespécie de Clarice Lispector. In: COUTINHO, F.; ALENCAR, S. (org.). *Visões de Clarice Lispector*: ensaios, entrevistas, leituras. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2020.

YUDITH, Rosenbaum; PASSOS, Cleusa Rios. *Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos*. São Paulo: Fósforo, 2021.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

