

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
BACHARELADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

JULIA BARBEDO RUIVO

CLARICE LISPECTOR:
a ressonância das imagens poéticas epifânicas nos contos.

Monografia

Mariana
2018

JULIA BARBEDO RUIVO

CLARICE LISPECTOR:
a ressonância das imagens poéticas epifânicas nos contos.

Monografia apresentada ao curso de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Estudos Literários.

Orientadora: Prof. Dra. Mônica Fernanda Rodrigues Gama

Mariana
2018

R934c

Ruivo, Julia Barbedo.

Clarice Lispector [manuscrito]: da estética do conto à ressonância da epifania / Julia Barbedo Ruivo. - 2018.

70f.:

Orientador: Prof.ª, Dr.ª Mônica Fernanda Rodrigues Gama. Monografia (Graduação). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras.

1. Contos. 2. Lispector, Clarice, 1920-1977. 3. Epifânia. 4. Poética. 5. Bachelard, Gaston, 1884-1962. I. Gama, Mônica Fernanda Rodrigues. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 821.134.3(81)-3

Catálogo:
ficha@sisbin.ufop.br

Julia Barbedo Ruivo

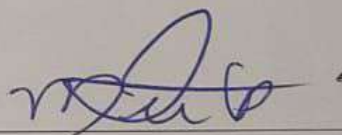
CLARICE LISPECTOR:
da estética do conto à ressonância da epifania

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Curso de Letras do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Estudos Literários.

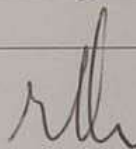
Aprovada em 04 de julho de 18.

BANCA EXAMINADORA

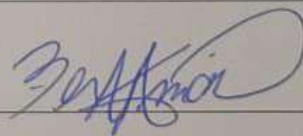
Profª. Dra. Mônica Gama (Orientadora)
Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP



Prof. Dr. Emílio Maciel (Examinador)
Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP



Prof. Dr. Bernardo Amorim (Examinador)
Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP



Em memória de Gabriela Ruivo, Antero Barbedo, Terezinha Leite, Francisca dos Santos e Julio Ruivo. Sempre presentes em meu coração.

Agradecimentos

À minha família pelos incentivos, pelo suporte e por oferecerem, apesar de todas as dificuldades, condições para que eu chegasse até aqui.

Aos meus amigos por estarem sempre ao meu lado me ajudando a crescer e a ir a diante.

Aos professores que me inspiraram, ensinaram, acreditaram no meu potencial e na minha dedicação.

A todos que de alguma forma contribuíram para que eu chegasse a esse momento.

Tornar imprevisível a palavra não será um aprendizado da liberdade? Que encantos a imaginação poética acha zombar das censuras! Outrora as Artes poéticas codificaram as licenças. Mas a poesia contemporânea pôs a liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia aparece então como um fenômeno da liberdade. (Gaston Bachelard)

As obras de arte são de infinita solidão; nada as pode alcançar tão pouco quanto a crítica. Só o amor as pode compreender e manter e mostrar-se justo com elas. É sempre a si mesmo e a seu sentimento que deve dar razão contra toda explanação, comentário ou introdução dessa espécie. Mesmo que se engane, o desenvolvimento natural de sua vida interior há de conduzi-lo devagar, e, com tempo a outra compreensão. Deixe a seus julgamentos própria e silenciosa evolução sem a perturbar; como qualquer progresso, ela deve vir do âmago do seu ser e não pode ser reprimida ou acelerada por alguma coisa. (Rainer Maria Rilke)

Resumo

O presente estudo propõe uma análise de alguns dos contos de Clarice Lispector, tomando como referencial teórico a poética do olhar de Gaston Bachelard e focalizando as imagens associadas ao efeito de epifania. Ao longo do processo, observa-se as questões relacionadas ao gênero conto, sobretudo a dinâmica entre o caráter narrativo e o lírico; algumas das especificidades da literatura de Lispector a partir do que foi definido por sua fortuna crítica; a relação do efeito de estranhamento com o momento epifânico e a fenomenologia da imagem, para, enfim, chegar à análise dos contos da autora com base nos conceitos de ressonância e repercussão da imagem poética proposta por Bachelard. Os contos selecionados para o estudo são: “Perdoando Deus”, “Evolução de uma miopia”, “A Fuga” e “Uma galinha”. A partir destes contos, evidenciam-se os diferentes recursos imagéticos que Lispector utiliza para provocar a epifania.

Palavras-chave: contos; Clarice Lispector; epifania; poética do olhar; Gaston Bachelard.

Abstract

The present study proposes an analysis of some short stories by Clarice Lispector, taking as theoretical reference the poetics of the look by Gaston Bachelard and focusing the images associated to the effect of epiphany. Throughout the process, one observes the issues related to the genre story, especially the dynamics between the narrative and the lyrical character; some of the specificities of Lispector's literature from what was defined by his critical fortune; the relation of the effect of strangeness with the epiphanic moment and the phenomenology of the image, in order to arrive at the analysis of the author's short stories based on the concepts of resonance and repercussion of the poetic image proposed by Bachelard. The short stories selected for the study are: "Perdoando Deus," "Evolução de uma Miopia," "A Fuga," and "Uma Galinha." From these short stories, the evidence of the different imaging resources that Lispector uses to provoke the epiphany become clear.

Keywords: short stories; Clarice Lispector; Epiphany; poetic of the look; Gaston Bachelard.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1. O conto.....	13
1.1. Traços estilísticos do gênero.....	13
1.2. Brevidade.....	16
1.3.O momento especial	18
1.4. Aspectos gerais do conto clariciano	22
2. A reinauguração do mundo por meio da imagem poética	24
2.1. Epifania.....	24
2.2. Estranheza.....	28
2.3. Fenomenologia da imaginação: a imagem poética.....	32
3.Análise dos contos	39
3.1. Perdoando Deus: o esforço do perdão de si.....	39
3.2. Evolução de uma miopia: o olhar para dentro	46
3.2.1. O conto.....	46
3.2.2. O narrador	52
3.2.3. A miopia	54
3.3. Uma galinha e A fuga: retratos da náusea	56
Considerações finais	65
Referências	67

Observando que as coisas nos “falam” e que por isso mesmo, se damos pleno valor a essa linguagem, temos um contato com as coisas [...]. (Gaston Bachelard)

Introdução

O presente trabalho foi instigado a partir da possibilidade de leitura dos contos de Clarice Lispector sob a ótica da fenomenologia da imaginação proposta por Gaston Bachelard. A fenomenologia bachelardiana tem como foco de observação a formação da imagem poética no instante em que acontece na própria imaginação, sendo assim, o autor explora os efeitos do texto poético na imaginação do leitor. Com isto, buscou-se observar a possibilidade de uma leitura imaginativa nos contos claricianos, mais especificamente, explorando as imagens poéticas da epifania.

Partindo da ideia de que a imagem é produto direto da imaginação, Bachelard desenvolve o seu conceito de fenomenologia da imagem poética, como se dá sua formação no instante imaginativo e porquê ela diz respeito à subjetividade, em um processo de partilha de olhar que atravessa as questões da alma e do espírito tanto de quem lê, quanto de quem escreve e de quem é escrito.

Neste trabalho busca-se observar a possibilidade de leitura fenomenológica da imagem da epifania em Clarice Lispector. As coisas em Lispector são reveladoras, por vezes, são capazes de transformar toda a percepção de realidade dos personagens, e até mesmo dos leitores, a partir da mudança do modo de olhar algo. É o olhar resignificado sobre as mesmas velhas coisas que torna toda leitura extraordinária. Tal potencialidade de mudança de percepção instigou a possibilidade de leitura de Clarice Lispector a partir da Fenomenologia de Bachelard.

Com isso, estabeleceu-se um *corpus* para análise com os seguintes contos: “Perdoando Deus”, de *Felicidade Clandestina*, “Evolução de uma miopia”, de *A Legião Estrangeira*, “A fuga”, de *A Bela e a Fera*, e “Uma galinha”, de *Laços de Família*.

A princípio, no primeiro capítulo, buscou-se a compreensão de questões fundamentais em Clarice Lispector por meio do estudo da fortuna crítica, com a leitura

de autores como Olga de Sá, Benedito Nunes, Regina Pontieri, Vilmária Nogueira, Fernando Mendonça, Maria do Carmo Nino, Nádia Battella Gotlib, entre outros, e delimitou-se elementos fundamentais na obra da autora, como a busca dos personagens pela sua própria identidade e seu sentido de existência, a duplicidade instaurada na estrutura narrativa e na formação do sujeito fragmentado, a matéria subjetiva e intimista dominante nos contos, a Poética do Olhar, os aspectos espaciais e temporais da escrita clariciana. Pode-se, então, estabelecer relações dessas questões com elementos fundamentais da estrutura do conto, como brevidade, estrutura, tensão conflitiva, elementos narrativos, a partir da leitura teórica sobre o conto – como a de Edgar Allan Poe e Julio Cortázar –, a narrativa em geral – como a de Benedito Nunes e Norman Friedman – e os traços estilísticos dos gêneros – como os levantados por Anatol Rosenfeld.

Com isto em vista, procurou-se, no capítulo 2, articular os conceitos básicos da epifania, diferenciando a representação clássica da representação moderna, notando a associação entre a Epifania e o Estranhamento, que, por sua vez, recorrentemente está ligado ao grotesco. A partir disto, discorreu-se sobre a fenomenologia bachelardiana, desenvolvendo a busca pela compreensão do tempo e do fenômeno do instante, o feito da Imagem Poética e a definição de Ressonância e Repercussão.

Por fim, considerando todos esses elementos, fez-se a análise dos contos previamente selecionados, buscando identificar a dinâmica interna do conto em sua narrativa, temporalidade, espaço, enredo, reconhecendo o estilo clariciano e desenvolvendo o pensamento fenomenológico sobre as imagens ligadas às diferentes epifanias.

Com isto, pretende-se dialogar com os estudos sobre a poética do olhar na obra de Clarice Lispector, observando como a dinâmica narrativa constrói esses momentos de epifania e como os conceitos de ressonância e repercussão, desenvolvidos pela filosofia da imagem de Bachelard podem se revelar um instrumento de leitura poética dos contos da autora, contribuindo assim com mais uma possibilidade de leitura.

1. O conto

1.1. Traços estilísticos do gênero

O conto é um gênero narrativo reconhecido pela característica brevidade e forte capacidade de arrebatamento do leitor, cuja estrutura pode ser clássica – com demarcação clara do começo, meio, fim e com seu desenvolvimento narrativo todo em torno do conflito, como pode-se ver nos contos de Edgar Allan Poe – ou com uma estrutura moderna – cuja demarcação temporal não precisa seguir essa ordenação, como os contos de Tchekhov demonstram, nem enfatizar uma ação ou conflito externo. Esses contos de estruturação mais moderna têm uma tendência de focar na subjetividade dos personagens, como nos textos de James Joyce, Virginia Woolf, Katherine Mansfield e da própria Clarice Lispector. Na narrativa moderna “passa-se a uma aventura da mente, ao *suspense* emocional ou intelectual, ao *suspense* mais estranho, ao clímax a partir dos elementos interiores da personagem, ao desmascaramento do herói não mais pelo vilão e sim pelo autor ou pelo próprio herói” (GLOTLIB, 1985, p.31).

Clarice Lispector é reconhecida pela crítica como autora de uma prosa que se alinha a uma performance moderna da narrativa. Seja em seus contos ou em seus romances, seus personagens possuem natureza fragmentada e desalinhada com o mundo, há intimismo narrativo e inovações estéticas no plano linguístico, como início de frases com reticências ou vírgulas. Ainda que seja notória sua relação com a modernidade literária, nota-se também que ela mantém algumas estruturas clássicas em suas narrativas, como afirma Nádia Battella Gotlib (1985):

[...] se por um lado o *miolo* do conto consiste nesta experiência de caráter místico (enquanto revelação), gnóstico (enquanto conhecimento) ou filosófico (enquanto crise existencial), e até estético (enquanto percepção criadora do mundo), o fato é que tal experiência, de índole moderna (enquanto consagração de um momento especial da vida interior), se insere numa estrutura rigorosamente clássica na sua estrutura linear, em três tempos: 1. o início [...]; 2. o desenvolvimento [...]; 3. o final [...]. (GOTLIB, 1985, p.54)

Gotlib (1985) descreve que é característica a organização narrativa dos contos claricianos com a seguinte estrutura: o início pautado em um momento de ordem, o meio em um flash de desordem interior e o final no retorno ao lugar inicial, com alguns ganhos e perdas. Isso evidencia que, embora os contos de Lispector mantenham uma estrutura

clássica, eles apresentam um desenvolvimento do enredo pautado na subjetividade dos personagens, como é esperado da literatura moderna.

Ainda que a autora seja reconhecida por seus textos narrativos, há em suas obras um evidente caráter lírico, justamente contido nesses elementos subjetivos. A começar pela forte expressão do “eu”: as ações descritas nos contos parecem sempre estar em segundo plano, o que mais se evidencia são as reflexões e sensações a partir do contato das personagens com o mundo. Muitas vezes não há a descrição clara sobre quem elas são, por vezes, nem ao menos sabemos seus nomes; só conhecemos pequenos fragmentos de suas histórias, algum detalhe ou outro sobre o cenário e o tempo que servem de base para o que há de prioritário nos contos de Lispector, a expressão dos sentimentos e reflexões do sujeito em contato com o mundo e consigo, característica essa essencial no gênero lírico.

Seja uma velha senhora que tenta lidar com sua sexualidade, seja com uma dona de casa que quebra os ovos no bonde, ou que encara um ovo na cozinha, uma mulher que reparte a comida na hora do almoço de domingo, ou alguém obcecado por um relógio, ou uma mulher que se recupera de um surto psicótico, há, nos contos de Clarice Lispector, para além da narração de um enredo, a ênfase na expressão dos sentimentos dos personagens centrais. Dessa forma, Lispector desafia os limites das definições categóricas e demonstra claramente o hibridismo presente entre os gêneros literários.

Com base nos gêneros literários já estabelecidos pela poética de Aristóteles, Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico* (1965), expõe duas acepções para o entendimento dos gêneros lírico, épico e dramático. Ao que se refere à escrita de Clarice Lispector, interessa-nos compreender os aspectos levantados por Anatol sobre a Lírica e a Épica. A Lírica tem como característica sua composição em versos de extensão menor, com personagens pouco nítidos, cujo centro é normalmente um “eu” que exprime o estado da própria alma, colocado em um discurso mais ou menos rítmico. Ao passo que a Épica (a narrativa poética ou não) possui maior extensão e é caracterizada por uma voz narrativa que conta uma história. Uma importante ressalva é a de que os gêneros são raramente puros, as classificações são superficiais e a realidade literária tem caráter multiforme e transborda as teorias científicas. Sendo assim, as classificações se fazem necessárias

apenas para introduzir certa ordem à multiplicidade dos fenômenos, mas não raramente serão identificadas de uma forma diferente na realidade prática da literatura, é comum que haja hibridismo entre os gêneros.

Os traços estilísticos do gênero lírico se definem basicamente em torno de uma voz central que se empenha em exprimir o estado de sua alma. É característico que comunique por meio de orações disposições psíquicas, reflexões, visões, emoções, enquanto intensamente vividas e experimentadas, ou seja, o lírico tem marcação temporal no presente imediato, se projeta enquanto eternização do sentimento e das sensações por meio da voz poética. Exatamente por isso há necessidade da brevidade do texto, pois a “extrema intensidade expressiva não poderia ser mantida através de uma organização literária muito ampla” (ROSENFELD, 2006, p. 22). Sendo assim, o estilo lírico se caracteriza pela expressão do estado emocional, não pela narração de acontecimentos, como é característico dos demais gêneros – “O poeta fala do âmago do ser” (BACHELARD, 1978, p.184). Salienta-se ainda que é próprio deste estilo não configurar nitidamente personagens que cercam o eu-lírico, pois isto implica em certo procedimento descritivo, narrativo. A objetividade só é posta em cena por meio de nomes, lugares, acontecimentos, fenômenos naturais por estarem relacionados com os sentimentos exprimidos.

Já o estilo épico é caracterizado pela objetividade, ainda que imaginária e ficcional, tem como característica a descrição e a forte dependência da voz narrativa, que conta o lugar, os acontecimentos e os sentimentos, não só seus, mas também de outros, sempre supondo um interlocutor para sua narração. Há a marcação temporal do passado no texto épico, isto é, a voz narrativa, seja em primeira ou em terceira pessoa, sempre conta algo que já aconteceu, o que lhe permite tomar uma atitude distanciada e objetiva, oposta à do poema lírico. Com isto, é possível que o texto seja mais longo e objetivo. O narrador conta a partir do ponto de vista de quem já conhece o fim do enredo, por isso, tem uma visão mais ampla dos acontecimentos do que os personagens.

Como dito, faz-se notório o hibridismo de gêneros em Lispector, que embora conte com narradores, texto em prosa e com um enredo, enfoca-se nos processos subjetivos das protagonistas. Assim, sua prosa é marcada por traços estilísticos da lírica.

1.2. Brevidade

Ao que se refere à brevidade, esperada tanto no conto quanto nos textos líricos, Julio Cortázar, em “Aspectos do conto” (1962), ressalta que o conto nasce a partir da noção do limite. Tal qual uma fotografia se dá como o recorte de uma realidade, o conto é como fragmento de história. O enredo se mostra apenas como um recorte na vida de uma figura, que já viveu antes e viverá muito mais posteriormente ao que se relata, ou se não viverá, as questões relatadas terão desdobramentos futuros aos quais o próprio leitor não terá acesso.

O conto tem a missão de retratar o momentâneo. “É justamente por esta capacidade de corte no fluxo da vida que o conto ganha eficácia, segundo alguns teóricos, na medida em que, breve, flagra o momento presente, captando-o na sua momentaneidade, sem antes e depois” (GOTLIB, 1985, p. 55).

Desse modo, justamente por essa característica de recorte de realidade o conto moderno “é caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio de continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário” (GOTLIB, 1985, p. 55), justamente como pretende o gênero lírico, que também é caracterizado por sua brevidade.

Além da brevidade, há traços relativos à gênese do conto que o aproxima da poesia, como aponta Cortázar:

A gênese do conto e do poema é, contudo, a mesma, nasce de um repentino estranhamento, de um deslocar-se que altera o regime “normal” da consciência; num tempo em que etiquetas e os gêneros cedem a uma estrepitosa bancarrota, não é inútil insistir nesta afinidade que muitos acharão fantasiosa. Minha experiência me diz que, de algum modo, um conto breve como os que procurei caracterizar não tem *estrutura de prosa*. [...] senti que [...] a eficácia e o sentido do conto dependiam desses valores que dão um caráter específico ao poema e também ao jazz: a tensão, o ritmo a pulsação interna, o imprevisto dentro dos parâmetros previstos, essa liberdade fatal que não admite alteração sem uma perda irreparável. (CORTAZAR, 2008, p.234-5)

Nesse sentido, reitera-se a proximidade do conto com o texto poético. A brevidade é uma das características essenciais para esta ligação, entretanto, não a única, como afirma Cortázar, há um ritmo próprio e latente, no conto e no poema, há tensões e quebra de expectativas dentro dos parâmetros previstos – esse estranhamento, que seria, para Cortázar, um traço do conto enquanto gênero, encontra na epifania uma configuração

especial em Lispector, como veremos adiante. A gênese do conto, provindo desse “deslocar-se que altera o regime “normal” da consciência”, encontra, assim como o poema, eficácia nesses valores ligados à brevidade e ao uso expressivo da linguagem.

Por se apresentar como recorte de uma realidade, entende-se a natureza do conto como fragmentada, e, por vezes, isto gera no leitor um desejo por um desfecho total, ou seja, de um final que justifique os acontecimentos e dê pistas dos desdobramentos, o que, no entanto, raramente se cumpre.

Ricardo Piglia, em *Formas Breves* (1999), aponta que a expectativa do final na experiência da leitura “[...] se baseia na secreta aspiração de uma história que não tenha fim: a utopia de uma ordem fora do tempo, na qual os fatos se sucedem, previsíveis, intermináveis e sempre renovados” (PIGLIA, 2004, p. 104), isto é, embora exista um desejo eminente de um final conclusivo, a própria trama da vida se organiza de maneira diferente, sempre ultrapassando os episódios e se superando na renovação dos acontecimentos. Sendo assim, de certo modo, a natureza fragmentária do conto tem base na própria experiência com a vida. As histórias soam como realidades paralelas possíveis as nossas.

A própria trama se baseia nisso. Na “[...] vida há encruzilhadas, redes círculos, e os finais se associam ao esquecimento, a separação e a ausência. Os finais são perdas, cortes, marcas num território: traçam uma fronteira e dividem. Escondem e cindem a experiência, mas ao mesmo tempo, em nossa convicção mais íntima, tudo continua” (PIGLIA, 2004, p. 104). No final das contas, mesmo assim, espera-se sempre uma grande revelação, uma justificativa, algo que se diferencie da própria vida, mas, por fim, assim como é para nós na realidade, os desfechos são sempre mais complexos e de alguma forma tudo sempre continua. Bachelard aponta a arte como “reduplicação da vida, uma espécie de emulação nas surpresas que excitam nossa consciência e a livram do torpor” (BACHELARD, 1978, p. 194), sendo assim, entende-se que o conto se faz primordialmente da matéria da própria vida.

Outra característica atribuída ao conto, em parte por sua natureza breve, é a de que quando escrito de tal maneira, é capaz de suspender o leitor de sua própria realidade, de renovar sua visão e devolvê-lo ao mundo como uma pessoa modificada pela experiência

literária. Isto só é possível porque o conto funciona por meio do arrebatamento, pelo “knock-out”, como traz Cortázar em sua comparação do efeito do conto e do romance com o boxe, na qual o romance vence o leitor por acumulação de pontos e o conto o derruba fatalmente.

O bom conto tange a qualidade do excepcional, que para Julio Cortázar, em *Alguns aspectos do conto*,

reside numa qualidade parecida à do imã. Um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que flutuam virtualmente na memória e na sensibilidade; um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revele sua existência. (CORTÁZAR, 2008, p. 154)

Nesse sentido, o conto é autárquico e tem o poder de quebrar “seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que se conta” (CORTÁZAR, 2008, p. 153). E tudo isto depende da organização interna do conto, como acontece nos poemas e no jazz. Segundo Cortázar, tudo depende da pulsação interna, da tensão, dos imprevistos e da liberdade. E, de acordo com a fenomenologia bachelardiana, é isso que provoca o devaneio.

1.3.O momento especial

A estrutura do conto permanece basicamente a mesma na passagem da sua forma clássica para a forma moderna, o que muda é a forma de narrar. A mudança essencial é a da narrativa agora desmontada do esqueleto início-meio-fim, fragmentada em uma *estrutura invertebrada*.

Antes, havia um modo de narrar que considerava o mundo como um *todo* e conseguia representa-lo. Depois, perde-se este ponto de vista fixo; e passa-se a duvidar do poder da representação da palavra: cada um representa parcialmente uma parte do mundo que, às vezes é uma minúscula parte de uma realidade só dele. (GOTLIB, 1985, p.30)

Após as inovações dos contos do Tchekhov, o gênero passa a ter a possibilidade de estar livre do próprio acontecimento, o que inaugura uma nova forma e rompe com o padrão do conto proposto por Poe. Tchekhov propõe uma nova tendência de contos

aparentemente simples, “sem grandes ações, rompendo, assim, com uma antiga tradição. E abre ‘brechas’ para toda uma linha de conto moderno, em que nada parece acontecer” (GOTLIB, 1985, p.47), mas que, no entanto, extrapola o compromisso com o acontecimento para dar vazão à complexidade da própria existência e isto tem potencial e repercussão mais impactante e duradouro na experiência de leitura.

“Assim como para Poe o conto depende de um efeito único ou *impressão total* que causa no leitor, para outros, é o próprio conto que representa um *momento especial* em que algo acontece” (GOTLIB, 1985, p.49). Nessa linha, o conto “traduz uma mudança, de caráter moral, de atitudes ou de destino das personagens, e provoca uma realização do leitor, através destas mudanças [...]” (GOTLIB, 1985, p.50), tudo gira em torno de um *conflito dramático*. Observa-se que tal conflito em Clarice Lispector tende a ser a questão básica da humanidade: *quem sou eu?* Dessa forma, é no ápice narrativo que está a revelação ou não desta questão.

Para Olga de Sá, em “Paródia e metafísica” (1988):

A missão secreta do escritor – e a de Clarice – preenche penosa tarefa: tentar dizer o que o ser é. O ser é a raiz da voz e da linguagem e esta, a raiz do silêncio. O silêncio final recupera a realidade como um pensamento que não se pensa. O *eu*, ‘um dos espasmos instantâneos do mundo’ (p.115), é o suporte do itinerário, destinado porém, a desaparecer. Restará o vazio. (SÁ, 1988, p. 214)

Nesta passagem faz-se clara a busca de Lispector pela questão da identidade e sobre a efemeridade da resposta desta questão, o que, portanto, está de acordo também com a necessidade da brevidade no conto.

Vilmária Chaves Nogueira, na dissertação *Retratos de narcisos* (2011), afirma que:

Em relação ao conto moderno brasileiro, vale mencionar ainda os aspectos ligados à identidade do sujeito. Essa característica expressa a mimese do texto literário com relação aos fatores da modernidade, pois a atitude de representar nos palcos da vida é uma característica do sujeito moderno. É nesse contexto de encenações e máscaras que o sujeito moderno torna-se cômico de sua duplicidade. Daí advém a busca pelo verdadeiro *eu* – aspecto também presente na literatura dos últimos séculos. (NOGUEIRA, 2011, p.60)

Dessa forma, o pilar central dos contos claricianos é o dilema também explorado, de forma geral, pela literatura moderna. Clarice Lispector embarca na missão de tentar fazer o narrador vencer o indizível, enfocando o sujeito, seu modo de viver no mundo,

sua história, fatores psicológicos que constroem o personagem e dessa forma, capta-se o instante, como dito anteriormente. O instante na vida do sujeito, o instante de consciência de incompreensão, o instante da revelação é o instante de crise e instabilidade.

Mousinho (2007) afirma: “Nesses instantes, objetos isolados ressaltam de maneira brutal, descontextualizados, deslocados de seu espaço e tempo; tempos e espaços diversos se cruzam.” (p. 6-7). O centro narrativo nos contos de Lispector são “monumentos de um instante” que permitem novas visões. Nogueira completa: “O instante, ao mesmo tempo que revela uma realidade, vela a ilusão. Dizemos isso porque é somente nos fragmentos dos instantes que as personagens do conto de Clarice Lispector conseguem enxergar de fato a verdade expressa nos símbolos e nas imagens que as cercam” (NOGUEIRA, 2011, p.63).

Ou seja, ainda que haja a tendência de revelações nos contos claricianos, elas são voláteis, efêmeras, pois pertencem ao instante. Acabado o momento, logo as personagens voltam para ilusão de suas vidas prosaicas, muitas vezes abdicando de seu estado de liberdade causado pela revelação. Os personagens acabam voltando “como voltam todos os que passam pelas epifanias de beleza, manifestações instantâneas do núcleo da vida” (SÁ, 1988, p.226). Assim como na passagem de “O Ovo e a Galinha”: “Se soubesse que tem em si mesma o ovo, perderia o estado de galinha. Ser uma galinha é a sobrevivência da galinha” (LISPECTOR, 1983, p. 51-52). É como se saber *quem se é* não seja parte da natureza de ser e, por isso, quando a resposta da pergunta “quem sou eu?” é dada, para continuar sendo quem se é, é necessário que se esqueça a resposta. A ilusão é importante para que se permaneça humano, vivo, são. Assim como a ilusão salva a galinha no conto mencionado, salva as personagens claricianas no geral, entretanto, é dolorosa a abdicção da consciência da realidade depois de alcançada. “[...] meu sacrifício é reduzir-me a minha vida pessoal. Fiz do meu prazer e da minha dor o meu destino disfarçado. E ter apenas a própria vida é, para quem já viu o ovo, um sacrifício. [...]É necessário que eu tenha modéstia de viver” (LISPECTOR, 1983, p. 53-54). É necessário que assim que souber “quem é”, esqueça, para que possa seguir vivendo, mesmo que seja um processo doloroso.

Segundo Benedito Nunes em *O drama da Linguagem* (1995),

esse episódio é um momento de *tensão conflitiva*. Como núcleo, isto é, como centro de continuidade épica, tal momento de crise interior aparece diversamente condicionado e qualificado em função do desenvolvimento que

a história recebe. Assim, em certos contos, a tensão conflitiva se declara subitamente e estabelece uma ruptura do personagem com o mundo. (NUNES, 1995, p.84)

Nota-se também que o vislumbre da resposta do questionamento de “quem sou eu?” acaba eventualmente levando a um outro pilar: a liberdade. Em “Perdoando Deus” a protagonista se sente livre no instante em que nota sua atenção descontraída, não refletida. Em “Evolução de uma miopia” a criança se sente livre ao decidir parar de jogar o jogo da interlocução. Em “A fuga” e “Uma galinha” as personagens almejam desesperadamente a liberdade que lhes é privada e esta é a base da motivação para suas ações. Vilmária Nogueira aponta isto como parte do perfil dos personagens dos contos de Lispector, “[...] podemos dizer que eles são psicologicamente e sociologicamente aprisionados” (NOGUEIRA, 2011, p. 66). Ela defende que há um antagonismo simbólico estabelecido nos contos da autora

o antagonista é a imagem duplicada; é a condição social e psicológica; é o empoderamento do homem em relação à mulher; é a falta de saída do campo da impessoalidade; é o desejo – da luxúria, da identidade, da liberdade, etc – insaciado; é a falta de expressão; é a falta da comunicação; é o olhar revelador da verdade; é o vazio existencial. Todos esses fatores estão em constante oposição aos protagonistas dos contos de Clarice Lispector, principalmente àqueles que têm como personagens centrais as figuras femininas. (NOGUEIRA, 2011, p. 66)

É esse antagonismo simbólico que corrobora para o desejo de liberdade latente nas personagens. Há no processo da busca por quem se é a esperança de libertação. Mas, em geral, há na resposta a náusea da consciência e a abdicação do saber, ainda que dolorosa, para que se possa alcançar novamente uma possibilidade de vida cotidiana.

Outro aspecto importante em Clarice Lispector é a questão da dualidade, o texto tende a trabalhar com dualidades. Sujeito e mundo, corpo e mente, amor e medo, vida e morte, etc. Elas são como verso e reverso da mesma realidade que buscam a integração a partir da consciência de separação (PONTIERI, 1999, p.21). Dessa forma, o sujeito que vive essa busca por sua identidade, que encara a realidade em um momento de crise e torna a aceitar a ilusão, é um sujeito fragmentado. Um sujeito, que de algum modo, está em descompasso consigo mesmo. Entre o corpo e o espírito sempre há descompasso, como ilustra a passagem de *Perto do Coração Selvagem* “a imaginação apreendia e possuía o presente, enquanto o corpo restava no começo do caminho, vivendo em outro ritmo, cego à experiência do espírito...” (LISPECTOR, 1944, p.40). Isso se dá especialmente porque as personas claricianas são ao mesmo tempo o ser que pensa para si e em si, com toda liberdade potencial que sua percepção pode lhe oferecer, são também

o mesmo corpo que está no mundo, limitado a sua existência, ao seu papel social, a sua realidade.

Com isto, entende-se que o momento especial em torno do qual a narrativa dos contos claricianos se constrói gira em torno de uma compreensão de *quem se é* no instante poético. Como afirma Gotlib (1985) o início das narrativas se pauta em um momento de ordem, que corresponde à ilusão de existência, o meio, por sua vez, é um *flash* de desordem interior, o *momento especial* da revelação, e o final é o retorno ao lugar inicial de ilusão, sempre com alguns ganhos e algumas perdas.

1.4. Aspectos gerais do conto clariciano

Há notável predominância do protagonismo feminino nos contos e romances de Clarice Lispector. Existe uma tendência clara de que as protagonistas sejam, não só mulheres, mas normalmente de classe média alta, com os sofrimentos e conflitos advindos do patriarcalismo e do modo de vida burguesa. Muitas de suas protagonistas são as mães e esposas destituídas de suas subjetividades em nome de um modo de vida preestabelecido. São muitos os exemplos, Laura de “A imitação da rosa”, Elzira de “A fuga”, Carla de “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, Cândida Raposo de “Ruído de passos”, Ana de “Amor”, Sra. Jorge B. Xavier de “A procura de uma dignidade”, dentre tantas outras.

A ambientação dos contos é geralmente um espaço burguês, condizente com o lugar social das protagonistas. Apartamentos em Copacabana, festas na Tijuca, restaurantes cinco estrelas, estádios de futebol, Jardim Botânico, carros de *choferes*, a ponte Rio-Niterói, etc. Há uma clara e estreita proximidade dos contos claricianos com o mundo moderno, sobretudo, com o espaço urbano do Rio de Janeiro, cidade onde a própria autora viveu parte considerável de sua vida. Ainda que, como dito anteriormente, os elementos espaciais e temporais sejam dados apenas como fundo para o desdobramento dos conflitos sentimentais e reflexivos das personagens.

Os contos de Lispector, de modo geral, contam com uma voz narrativa feminina, como narradora-protagonista, ou muitas vezes em terceira pessoa. Nestes casos, oniscientes intrusas, ou com onisciência seletiva múltipla, ou apenas seletiva, segundo os

termos de Norman Friedman (1967). De toda forma, quando em terceira pessoa, tendem a mesclar suas vozes com a das personagens por meio do discurso indireto livre.

A linearidade narrativa dos poemas é muito diversa. Alguns contos obedecem a ordem “introdução, complicação e desfecho”, outros começam a partir da complicação e seguem para o desfecho, outras podem não apresentar um desfecho conclusivo. Tudo isto depende essencialmente do conflito psicológico enfocado, que vai ditar também os elementos consideráveis do ambiente, do tempo físico, do tempo cronológico, mas que só são relevantes a partir do estado psíquico do personagem central. “No conto lispectoriano, o tempo é marcado pelas características de Aion, ou seja, o tempo do instante e do olhar as coisas e que, por sua vez, desequilibra os ciclos dos personagens criados pela escritora e os jogam para uma nova percepção.” (NOGUEIRA, 2011, p.65).

Ressalta-se como fundamental para os contos de Clarice Lispector a questão do corpo, principalmente no que tange à visão e ao paladar. O sujeito fragmentado tem como ponto entre sua existência material e sua interioridade subjetiva os sentidos. É a partir de suas capacidades sensoriais que os personagens habitam e compreendem o mundo e a si. É sobretudo o olhar que predomina o conto clariciano, “[...] o predomínio da técnica descritiva, integrada a um tecido imagético de apelo fortemente visual, contribui de modo decisivo para distender o discurso ficcional no espaço” (PONTIERI, 1994, p.26). Sendo que “O olhar e o mundo se complementam estabelecendo uma interação em que a aproximação substitui apropriação. O corpo (vidente-visível) se aproxima, ao mesmo tempo que se abre, para o mundo” (BEZERRA, 2012, p. 52).

É fundamental entender que os dilemas, as reflexões, a busca pelo eu, o esquecimento, as conclusões e todos os desdobramentos se desenvolvem a partir do corpo que vê o mundo, que está nele corporalmente e por vezes o come, como forma radical de entrega. Desse modo, a narração se estabelece sempre vinculada a forma de ver. Para alguns teóricos como Regina Pontieri, trata-se da Poética do Olhar, essência da construção literária de Clarice Lispector.

2. A reinauguração do mundo por meio da imagem poética

2.1. Epifania

Estabelecidas as questões acerca da estrutura do conto e sua matéria, pretende-se compreender de que modo a busca pela resposta do questionamento “quem sou eu?”, o momento especial, se dá em Clarice Lispector.

Há uma clara tendência clariciana: a compreensão do sujeito sobre si e sobre o mundo se dá por meio do instante, o instante de uma imagem, que desencadeia uma revelação, levando então à compreensão, para, só assim, a personagem escolher ou não a abdicação do conhecimento. Chegamos então ao instante da epifania.

A etimologia da palavra “epifania” já revela muito sobre a essência de seu sentido. No latim *epiphania* e no grego *epiphaneia*, o termo significa “manifestação, aparecimento”, derivado *epiphanes*, que, por sua vez, significa “manifesto”. Desse modo, epi-, “sobre”, junto com *-phainein*, “mostrar, aparecer”, gera o sentido de “revelação” ao termo. Ou seja, a epifania está fundamentalmente ligada à ideia de revelação e de aparição.

Na antiguidade clássica e no período medieval cristão, o sentido essencial de “revelação” da epifania era claro. Ressalta-se o sentido religioso que a palavra carregava. O termo era entendido como revelação divina, estritamente ligado à experiência mística, dogmática, oracular, sagrada. Quando representada, a epifania estava sempre conectada ao divino. Um deus se manifestava direta ou indiretamente para determinada figura gerando algum resultado no enredo da narrativa, por vezes, proferindo profecias, advertências, encorajamentos, inspirações, por outras, para ajudar ou influenciar na trama. Nesse sentido, observa-se que a epifania era recorrente principalmente como conteúdo de obras cujo cunho representativo possuía matéria elevada, devido à associação com o divino e heroico.

Um exemplo de epifania clássica é o Canto VI da *Odisséia*, de Homero, quando Atena inspira, em um sonho, Nausícaa, filha de Alcínoo, a ir lavar roupas no rio onde Odisseu estava adormecido após ter passado dias à deriva. Dessa forma, a deusa garante socorro ao herói. Nausícaa e suas servas lhe oferecem roupas e comida. Por fim, o herói recebe orientações de como conseguir abrigo junto ao rei de Feácios e, assim, Atena garante ajuda a Odisseu em sua volta à Ítaca. Neste exemplo é perceptível como a

aparição divina influencia o desenvolvimento do enredo. Atena aparece em sonho, inspira Nausícaa e garante que ela encontre Odisseu para ajudá-lo. Observa-se que a revelação à Nausícaa se deu como aparição do divino.

Outro exemplo de epifania clássica é a passagem do livro “Exôdo” (3:1-12) da *Bíblia Cristã*, na qual Deus se revela por meio do fogo repentino em uma árvore na montanha onde Moisés pastoreava. Através deste fogo a voz de Deus se comunicou com Moisés ordenando a ele a missão de salvar o povo judeu do domínio Egípcio. Neste exemplo, a revelação divina acontece diretamente. Este Deus fala com o herói por meio de uma voz que sai do fogo. A partir dessa revelação, toda a história do livro se desenvolve. Ela também acontece em termos da revelação do divino e leva à história uma demanda prática. Há, a partir dessa aparição, uma missão a ser cumprida.

Em ambos exemplos a epifania acontece em um sentido de aparição divina. Nesses dois casos, a epifania é fundamental para o desenvolvimento da história, porém não se enfatiza nenhum sentido de mudança íntima dos personagens que sofreram tal revelação, a epifania é exterior ao sujeito e seus impactos geram consequências gerais, não apenas na pessoa que a sofreu. Isto se deve a uma característica determinante da literatura clássica, o caráter moralizante e coletivo.

A percepção de individualidade é posterior à ascensão da burguesia – posterior ao período clássico e medieval –, que transformou não somente as dinâmicas políticas e econômicas, mas também as culturais, colocando em voga a questão do indivíduo, da originalidade e do sujeito deslocado. A representação mimética da epifania acompanha esse processo de mudança que a humanidade sofreu após a Revolução Francesa. Ela deixa de estar envolta necessariamente do divino. A epifania não mais acontece apenas com figuras nobres, mas também com o sujeito comum, ou seja, acontece com as figuras que constituem o herói moderno – o sujeito em desalinho com o mundo –, e passa a ser despertada a partir do que é banal. Com isto, a matéria das revelações muda. A epifania não revela uma missão, inspiração ou profecia. Ela revela coisas que já existiriam dentro do sujeito ou simplesmente alteraram sua percepção do mundo. O impacto disto é individual, pois ecoa dentro deste sujeito.

A epifania clássica estava associada ao desencadeamento de uma ação coletiva. Moisés, a partir da epifania, teve de salvar seu povo. Embora Atena tenha inspirado a filha do Rei em prol de Odisseu, a própria figura do herói era importante em um contexto

coletivo. Ele era um herói de guerra, era um líder para seu povo, assumia um papel em sua família e sua volta ultrapassava inclusive seus desejos individuais, apresentados no canto V, no qual Odisseu escolhe abandonar a Ilha de Calipso para seguir no retorno ao seu lugar social, mesmo que existisse a promessa da imortalidade na Ilha e um envolvimento amoroso entre Calipso e Odisseu. A imortalidade visada era a heroica, isto é, sua figura se tornaria monumento para seu povo. Seu corpo poderia morrer, mas seu nome seria eternamente cantado. Dessa forma, fica claro o caráter coletivo da epifania clássica. É evidente também, a partir de toda a submissão ao divino, todo o sacrifício que envolvia as consequências posteriores ao momento de revelação, o caráter moral religioso da epifania nos períodos que antecederam a Idade Moderna.

Na modernidade, em escritores como James Joyce e Proust, a epifania manteve seu sentido fundamental de revelação, absorvendo, no entanto, os valores da literatura moderna, como a individualidade. O que fica evidente ao se observar a ênfase narrativa dada à movimentação íntima na percepção da personagem que sofre a epifania. Observa-se que as consequências da epifania são de ordem individual, raramente modificando o meio do sujeito que a sofre.

A epifania moderna, quando desvinculada do divino, necessita ser despertada por algo, interno ou externo ao indivíduo. Esta necessidade demonstra como a epifania está ligada à quebra de um padrão. Algo que está alheio ao sujeito o penetra e transforma sua percepção, rompe com a visão anterior ao momento epifânico em segundos. Há uma quebra de automatismo e disto nasce a força de seu impacto. Subitamente o sujeito tem sua percepção reinaugurada. Fica suspenso, como uma respiração contida, enquanto tenta reconhecer o seu velho objeto de observação, que agora é novo, pois a visão sobre ele mudou. Dessa forma, a epifania moderna está associada à capacidade de reinauguração das coisas, ela lança o sujeito em um estado de desconhecimento do mundo em que ele já estava inserido, mas que era compreendido de uma forma diferente. A partir da epifania, o sujeito é obrigado a ver o mundo como se o fizesse pela primeira vez.

Observa-se que os fatores que geram a epifania na modernidade são elementos comuns, banais, mas, ainda assim, capazes de transformar a forma como o sujeito pensa e lida com o mundo, com suas lembranças ou com a vida, e ser ainda decisiva para o desenvolvimento da narrativa.

Em Proust, na série “Em Busca do Tempo Perdido”, no primeiro livro, *No caminho de Swann*, há a clássica cena epifânica gerada pelas *madeleines* molhadas ao chá.

E logo, maquinalmente, acobrinhado pelo dia tristonho e a perspectiva de um dia seguinte igualmente sombrio, levei à boca uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço da *madeleine*. Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa. Rapidamente se me tornaram indiferentes as vicissitudes da minha vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, da mesma forma como opera o amor, enchendo-me de uma essência preciosa; ou antes, essa essência não estava em mim, ela era eu. Já não me sentia medíocre, contingente, mortal. De onde poderia ter vindo essa alegria poderosa? Sentia que estava ligada ao gosto do chá e do biscoito, mas ultrapassava-o infinitamente, não deveria ser da mesma espécie. De onde vinha? Que significaria? Onde apreendê-la? Bebi um segundo gole no qual não achei nada além do que no primeiro, um terceiro que me trouxe um tanto menos que o segundo. É tempo de parar, o dom da bebida parece diminuir. É claro que a verdade que busco não está nela, mas em mim. Ela a despertou mas não a conhece, podendo só repetir indefinidamente, cada vez com menos força, o mesmo testemunho que não sei interpretar e que desejo ao menos poder lhe pedir novamente e reencontrar intacto, à minha disposição, daqui a pouco, para um esclarecimento decisivo. (PROUST, 2006, p. 27- 28)

A passagem exemplifica claramente a experiência da epifania na literatura moderna. O narrador, antes melancólico e imerso na automaticidade de sua vida, prova um biscoito que comia na sua infância. Esse simples ato banal promove uma mudança profunda em seu interior. Reativa uma série de lembranças de sua vida e a reflexão sobre essas memórias desencadeia algo que perdura por outros seis livros, alternando entre a descrição das lembranças e as suas digressões, para que ele se lembre o motivo pelo qual se tornou escritor.

O narrador tem contato com algo prosaico que provoca uma sensação arrebatadora de epifania que dura microssegundos, ele busca a mesma sensação mais uma vez, e mais outra, mas percebe que a mudança gerada não era derivada do biscoito em si, mas de uma mudança nele próprio. A epifania moderna aqui tem um caráter individual, íntimo. Ligada profundamente com o instante. O leitor tem acesso à transformação interior do personagem e toda a movimentação derivada de sua epifania é de cunho profundamente filosófico. Ou seja, a epifania moderna possui um caráter essencialmente individual, seus desdobramentos são um exercício subjetivo e ela supera o objeto que a despertou, diferente da clássica, que sempre vai reverenciar o divino que se revela.

É importante notar também que a sensação de epifania não é amena, é avassaladora, impactante, o sujeito é brutalmente reprogramado e colocado em seu novo estado de percepção. A epifania arremessa o sujeito em um novo estado de vida.

Toda a matéria epifânica só é possível, com tamanho impacto e deslocamento, pois está associada a um efeito de estranheza, isto é, ao sofrer a epifania, o sujeito estranha seu mundo, estranha seus pensamentos. Ele precisa reconhecer a vida como se nunca tivesse vivido. A epifania lança o sujeito a um estado inaugural da linguagem.

2.2. Estranheza

Compreende-se que a epifania passa por um processo que podemos chamar de estranhamento. Isto é, a partir do não reconhecimento de um objeto ou do não entendimento de um acontecimento é que nossa perspectiva se renova e nosso olhar se expande. Ao olhar algo, mesmo que familiar, de um novo modo, tudo dentro de nós muda. Dessa forma, podemos entender o estranhamento como um processo importante dentro da epifania moderna.

Chklovisk, no artigo “A arte como procedimento”, de 1917, levanta pontos fundamentais para compreender a questão do estranhamento na literatura moderna, o que, por sua vez, está profundamente ligado à questão da construção de imagens poéticas (consideradas aqui como produto direto da imaginação a partir do contato com o texto literário), a essência da arte, já que “a arte é pensar por imagens” (CHKLOVISK, 1978, p.39), embora o próprio autor questione esta afirmação ao longo de seu estudo.

Para Chklovisk, a percepção sobre a imagem se divide em dois tipos: primeiro como um meio prático de pensar e agrupar objetos; segundo como imagem poética, meio de reforçar a impressão, sendo inclusive “[...] um dos meios de criar uma expressão máxima” (CHKLOVISK, 1978, p.41). De alguma forma, a imagem poética é “[...] igual a todos os meios de reforçar a sensação produzida por um objeto” (CHKLOVISK, 1978, p.41), quase se equivalendo ao efeito que o próprio objeto representado geraria em sua realidade.

Ele indica que o fazer poético está intimamente ligado ao processo de construção de imagem, no entanto, há uma diferenciação básica entre os tipos que podem ser

produzidos. A imagem objetiva serve quase como caracterização do mundo e a imagem poética carrega a função de evidenciar a percepção sobre os objetos.

Como as ações na vida prosaica são mecânicas, automatizadas, estamos acostumados a fazer coisas em um estado inconsciente: “As leis de nosso discurso prosaico com frases inacabadas e palavras pronunciadas pela metade explicam nosso processo de automatização” (CHKLOVISK, 1978, p.44). Estamos alheios ao mundo no cotidiano: “O objeto passa ao nosso lado como se estivesse empacotado, nós sabemos que ele existe a partir do lugar que ele ocupa, mas apenas vemos sua superfície” (CHKLOVISK, 1978, p.44) e, assim, a palavra prosaica é a palavra incompleta, sintoma de automatização. E é nesse sentido que se dá a função da arte.

A arte tem a função de quebrar o automatismo da palavra incompleta, processo que é bem ilustrado pela seguinte passagem:

Constatamos primeiro que o objeto é uma coisa íntegra; em seguida, que representa uma estrutura compósita e organizada, que é efetivamente uma coisa; enfim, quando as relações entre as partes estão bem estabelecidas, os pormenores estão conformes à intenção particular, constatamos que esse objeto é o que é. Sua alma, sua quiddidade, de súbito se desprende, diante de nós, do revestimento da aparência. A alma é assim demarcada, assume um brilho especial a nossos olhos. O objeto realiza sua epifania. (SÁ, 1979, p. 135 - 136)

Espera-se que a arte tenha a capacidade de perceber o objeto, direcionar os olhos do leitor para um olhar de fato atento a ele, que aos poucos se revela e se demonstra como algo especial, além da percepção rotineira anterior ao momento epifânico, reconfigurando toda a percepção do indivíduo sobre aquilo, como se fosse a primeira vez que o visse e o compreendesse, tornando-o extraordinário.

Para Chklovisk, a arte, ao desenvolver a imagem poética, é capaz de romper com essa apatia mecânica da existência prosaica e isto se dá porque coloca o indivíduo diante de uma imagem estranha. A imagem poética é a imagem de algo conhecido, mas de uma nova forma, diferente.

Eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já "passado" não importa para a arte. (CHKLOVSKI, 1978, p.45).

Sendo assim, a experiência da arte é capaz de lançar o sujeito em um estado inaugural das palavras, como se observasse o mundo pela primeira vez, dando a ele uma

nova descrição e isso só é possível pela potência de gerar o estranhamento do comum. Como um olhar estrangeiro no instante que olha um mundo pela primeira vez.

Gaston Bachelard, nesse mesmo sentido, também aponta a quebra do automatismo da linguagem e, por consequência, da visão do sujeito sobre o mundo por meio da novidade da imagem poética. Para ele a imagem poética é a emergência da linguagem e está sempre um pouco acima da linguagem significante, cotidiana e automatizada, tal qual Chklovski. Na linguagem poética acontece a experiência salutar da emergência, e a partir da experiência da leitura poética, rompe-se com o automatismo da vida: “A vida se mostra aí por sua vivacidade. Esses impulsos linguísticos que saem da linha ordinária da linguagem pragmática são miniaturas do impulso vital” (BACHELARD, 1978, p.190).

Bachelard também afirma que, “Por sua novidade, uma imagem poética abala toda a atividade linguística. A imagem poética nos coloca diante da origem do ser falante” (BACHELARD, 1978, p.189), isto é, a novidade gerada pela palavra poética é tamanha que o leitor experiencia a mudança de seu olhar de tal modo como se observasse o mundo pela primeira vez e o nomeasse, como se nunca ninguém o tivesse feito antes. “Com a poesia, a imaginação se coloca no lugar onde a função do irreal vem seduzir ou inquietar – sempre despertando – o ser adormecido em seus automatismos” (BACHELARD, 1978, p.195), então, dessa forma, rompe-se com o estado dormente da consciência na vida prosaica.

Nesse ponto, Chklovski e Bachelard estão em perfeito acordo, como ilustra a seguinte passagem de Bachelard:

Tornar imprevisível a palavra não será um aprendizado da liberdade? Que encantos a imaginação poética acha zombar das censuras! Outrora as Artes poéticas codificaram as licenças. Mas a poesia contemporânea pôs a liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia aparece então como um fenômeno da liberdade. (BACHELARD, 1978, p.190)

Entende-se que o estranhamento pode se dar de diversas formas. Por vezes, o uso de palavras geralmente não atribuídas ao objeto já basta; ou a mudança de perspectiva várias vezes sobre um mesmo objeto, como pode-se encontrar exemplo no conto “A quinta história”, do livro *A legião estrangeira*, de Clarice Lispector, no qual há a narração da mesma história de cinco formas diferentes, a cada vez transformando a percepção do narrador, por extensão do leitor, sobre o envenenamento de baratas; ou, o estranhamento pode vir por meio do grotesco, do repulsivo ressignificado, capaz de fazer o outro reaprender o mundo.

Em Lispector temos diversos exemplos desse estranhamento. No livro *Paixão Segundo G.H.*, nos contos “O ovo e a Galinha”, “Perdoando Deus”, “Amor”, “A bela e a fera”, “O relatório da coisa”, “A evolução de uma miopia”, além de tantos outros, revelam que a autora explora a ressignificação do mundo a partir do estranho.

A seguinte passagem do conto “O ovo e a galinha” ilustra o processo de quebra de automatização do olhar por meio da imagem poética evidenciado por Chklovsk e Bachelard. Trata-se de um conto no qual uma dona de casa reflete quase obsessivamente sobre o ovo na mesa da cozinha. Ela constrói diversas imagens poéticas e atribui inesgotavelmente novos significados à figura do ovo, nunca o definindo completamente:

De repente olho o ovo na cozinha e vejo nele a comida. Não o reconheço, e meu coração bate. A metamorfose está se fazendo em mim: começo a não poder mais enxergar o ovo. Fora de cada ovo particular, fora de cada ovo que se come, o ovo não existe. Já não consigo mais crer num ovo. Estou cada vez mais sem força de acreditar, estou morrendo, adeus, olhei demais um ovo e ele me foi adormecendo. (LISPECTOR, 1983, p.53)

Neste momento, houve um lampejo de automatização, que a narradora coloca como “adormecer”, a mulher quase voltou a olhar o ovo da forma que sempre olhamos, ela quase rompeu com a reinauguração do ovo e, isto, dentro desse procedimento narrativo significa a morte estética. O compromisso deste conto é com a novidade do ovo. Olhar o ovo como se nunca o tivesse visto repetidamente.

Outro exemplo do estranhamento em Clarice Lispector é o livro *Paixão segundo G.H.*: no qual uma outra dona de casa encontra uma barata no quarto da empregada e a transforma no seu objeto de mais profunda observação e reflexão. Tal qual o exemplo anterior explorava a ressignificação do ovo, aqui há a ressignificação da barata, no entanto, há ênfase no grotesco. Existe nojo e repulsa na relação da narradora com a barata. Mas durante o seu processo de observação atenta, ela ressignifica a barata de tal forma que a come no clímax da narrativa e esta ação a leva a uma reflexão profunda sobre sua própria existência no mundo.

O processo de epifania em Lispector, assim como de modo geral na literatura moderna, está intimamente relacionado ao processo de estranhamento, ou seja, notar algo conhecido, ou já visto, como diferente, novo. Ou ainda observar algo sob a perspectiva estrangeira, do outro, daquele que não pertence àquele lugar comum e, dessa forma, singularizar aquele objeto, lançando um olhar inaugural e encontrando uma nova perspectiva sobre ele, quebrando o automatismo perceptivo.

Ressalta-se na obra de Clarice Lispector, para além da questão do estranhamento, a tendência de trabalhar com o instante imaginativo, a mudança de percepção, a ruptura com o automatismo, o grotesco, o estranhamento, a ressignificação, que só são possíveis a partir do instante poético.

2.3. Fenomenologia da imaginação: a imagem poética

E a coisa se fez de um modo tão impossível – que na impossibilidade estava a dura garra da beleza. São momentos que não se narram, acontecem entre trens que passam ou no ar que desperta nosso rosto e nos dá o nosso final tamanho, e então por um instante somos a quarta dimensão do que existe, são momentos que não contam. Mas quem sabe se é essa ânsia de peixe de boca aberta que o afogado tem antes de morrer, e então se diz que antes de mergulhar para sempre um homem vê passar a seus olhos a vida inteira; se em um instante se nasce, e se morre em um instante, um instante é bastante para a vida inteira. (Clarice Lispector)

É necessário compreender a Fenomenologia da Imagem proposta por Gaston Bachelard, para que, assim, possamos compreender tal fenomenologia como possibilidade de leitura para os contos de Clarice Lispector, de acordo com os elementos já observados e desenvolvidos anteriormente.

Em um primeiro momento faz-se completamente necessário compreender que Bachelard, antes de um estudo literário, propõe um estudo filosófico sobre o tempo. Ele observa o fenômeno temporal, não como tradicionalmente se encarava na fenomenologia anterior a dele, cronológico, linear e organizado, mas igualado ao acidente, isto é, construído por seus instantes, o que significa ver o tempo como seu próprio fenômeno. A duração “é uma poeira de instantes, ou melhor, um grupo de pontos que um fenômeno de perspectiva solidariza de forma mais ou menos estreita” (BACHELARD, 2010, p. 15).

Desse modo, a fenomenologia bachelardiana rompe com a tradição fenomenológica e instaura uma nova perspectiva: o tempo é desigual, descontínuo, pois é construído a partir de instantes que o fundam e distendem suas durações e não ao contrário. Sendo assim, a fenomenologia aqui é entendida como observação do acontecimento do instante para compreensão da organização filosófica do tempo.

É a partir disto que Bachelard admite que o tempo reflui sobre si mesmo e se renova em próprias lacunas e intervalos que se apresentam na continuidade de duração e, dessa maneira, o repouso é também outro elemento crucial para o tempo, não só como instantes amenos que servem de fundo e contraste aos que ressaltam, mas também como instantes que permitem o voo ao pensamento, o devaneio.

Os instantes que parecem se sobressair sobre outros, tornam a voltar, se repetem, e dessa forma comprovam sua importância. Seja em uma repetição no pensamento, seja em uma repetição prática, eles continuam presentes de alguma forma: “Portanto, é desde a constatação de que os fenômenos não apresentam uma duração de modo homogêneo no tempo, que o autor acredita encontrar as fragilidades da duração, pois aquilo que dura, funda-se como tal, pois possui razões para recomeçar, e tal renovação, somente se apresenta desde instantes” (SANT’ANNA, 2016, p. 23). Assim, Bachelard chama atenção para o caráter rítmico do tempo, o que pode-se chamar de uma dialética de duração, isto é, o tempo, ao passo que não se organiza cronológica e linearmente, se estabelece a partir da combinação de instantes, uns que se sobressaem mais, outros que são como pausas e alguns que tornam a se repetir de alguma forma.

O que mais nos importa compreender neste momento é que a fenomenologia aqui consiste na busca por compreender a formação do próprio instante, sendo este o marcador principal da temporalidade. O tempo é marcado pelo instante suspenso por um vazio passado e um vazio futuro.

Ora, como vimos anteriormente, é justamente na suspensão de um tempo total que o conto se funda. Há uma cisão no fluxo da vida, na medida em que, breve, o conto capta o momento presente em sua momentaneidade, sem antes e sem depois, tal qual a característica do próprio tempo apontada por Bachelard, que é uma composição rítmica dos instantes, suspensos por um vazio anterior e um vazio posterior, passado e futuro. Tal proximidade reafirma a conclusão de que o conto se molda a partir da própria matéria da vida, pois, dentre muitas outras coisas, reformula o próprio ritmo temporal que de fato experienciamos.

Afirmamos ainda que o centro narrativo nos contos de Lispector são os “monumentos de um instante”, que desnuda a realidade e renova a visão. O “momento

especial” e o “monumento do instante” são termos usados para descrever um processo narrativo na obra de Clarice Lispector que, na verdade, já conhecemos na nossa própria vida, como demonstra a fenomenologia de Bachelard. É ao instante a quem pertence as revelações, as epifanias, o estranhamento, a ressignificação. Um só instante é capaz de transformar toda uma realidade, ele pode ser explosivo, metamórfico, vertiginoso, é o que Bachelard chama de fenomenologia da agressão. Mas é também, por ser matéria do instante, que há efemeridade e esquecimento da totalidade de sua experiência, pois a natureza do momentâneo também incorpora o caráter da brevidade. Dessa forma, apesar do profundo impacto causado pelos monumentos do instante, seu arrebatamento é temporário, assim como é para as personagens de Lispector, vivemos o extraordinário, ele nos transforma, mas de algum modo, voltamos sempre ao ponto inicial com alguns ganhos ou perdas.

A partir disto, Bachelard se direcionou para a análise da linguagem poética em sua objetividade, isto é, “Neste momento, as pesquisas do autor direcionam-se através do modo com que a linguagem poética produz um acontecimento objetivo, ou ainda, como as imagens são objetivadas por intermédio da linguagem” (SANT’ANNA, 2016, p.25). Para tal, ele

distingue duas formas de temporalidade, uma que se apresenta de maneira *horizontal* e acompanha o ritmo da vida observada em seus fenômenos, em sua aceitação perceptível e monótona (duração); e outra *verticalizante*, que se utiliza das simultaneidades, das ambivalências, do ordenamento dos instantes estabilizados que pretendem romper toda a temporalidade já preestabelecida e enraizada dos devires cotidianos; ou seja, a temporalidade instantânea em ruptura para com: 1) os quadros sociais da duração (as relações humanas cotidianas e rotineiras); 2) os quadros do fenômenos assim como eles são observados na Natureza de forma já solidificada; e 3) os quadros vitais da duração, ou seja, aqueles em que o tempo relativiza os sentimentos, valoriza e desvaloriza as opiniões. (SANT’ANNA, 2016, p. 26)

É justamente a partir disto que Bachelard acredita que a alma rompe com o que é dado e assim ele aponta a força do instante no fazer poético, pois é a partir da verticalização que o instante se torna a união de todo ser sensível.

Com isto, Gaston Bachelard se empenha em investigar a imaginação literária em sua feição poética, “Ou seja, a busca pelo caráter primitivo das imagens poéticas, como uma construção fundamentada de forma cultural e social à noção de inconsciente coletivo

que nortearia a criação poética” (SANT’ANNA, 2016, p. 31). Para tal investigação ele recorre aos estudos de Carl Jung.

Após algum tempo nesta tendência psicanalítica de tratar as imagens poéticas a partir de arquétipos, ele encontra dificuldades em determinar objetivamente a imagem, pois “seria estabelecer uma lógica da criação, seria mesmo admitir que poderíamos conhecer, senão prever, todas as possibilidades do surgimento das imagens apenas pela descrição da combinação delas” (SANT’ANNA, 2016, p.35). Dessa forma, “A psicanálise pareceria desse modo, um método racional e explicativo demais para presenciar a imagem poética em toda a sua profundidade, em seu instante deflagrador” (SANT’ANNA, 2016, p.35), sendo que no instante poético não há padrão fixo, significado estável ou um passado da imagem anterior ao momento de imaginação. A imagem tem função ativa e ultrapassa o próprio signo verbal, ela é a emergência da linguagem. Dessa forma, a concepção arquetípica não estava apta para descrever a vivência da imagem poética em seu momento de manifestação na consciência do leitor.

A partir da negação da psicanálise como instrumento de análise da imaginação poética, Bachelard adota uma postura fenomenológica diante das imagens, rompendo com a atitude racional e devolvendo à imagem poética a força de seu instante. “É preciso estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se houver uma filosofia da poesia, essa filosofia deve nascer e renascer no momento em que surgir um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, no êxtase da novidade da imagem” (BACHELARD, 1978, p. 183). Agora a fenomenologia bachelardiana se põe em busca da compreensão de como acontece o processo da emersão da imagem, produto direto da imaginação, no leitor e como esse instante imaginativo o afeta.

A fenomenologia passa a ser o “estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em toda sua totalidade” (BACHELARD, 1978 p. 184). Sendo assim, o instante imaginativo é a essência para o estudo da imagem poética, pois “se existe uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem” (BACHELARD, 1978, p. 184).

É importante destacar que a partir disto a fenomenologia se dá na busca da imagem em sua gênese, em seu germe, e isto acontece no espaço da *subjetividade*, “a imagem poética se transforma num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir de nosso ser. No caso, ela é a expressão criada do ser” (BACHELARD, 1984, p. 188), o que mais uma vez aproxima Bachelard da literatura moderna. Assim, a fenomenologia aqui tem um sentido muito próprio, pois já não busca descrever os fenômenos, mas respeitar a natureza da imagem e manter uma atitude filosófica que problematiza sua formação em própria natureza, pela própria imagem.

O interesse de Bachelard na imagem poética se dá porque, enquanto emersão da consciência, produto da alma e do coração que toma o ser em sua totalidade, a imagem poética é a materialização do “momento do instante, do tempo descontínuo que rompe a duração monótona dos fenômenos do mundo, que se abre a novidade no interior mesmo da alma tomada em sua totalidade” (SANT’ANNA, 2016, p.40) e isto também justifica a necessidade de observar a imagem poética subjetivamente. Ler, além de um ato solitário, é também dobrar-se sobre si mesmo, algo que é desenvolvido pelo autor como *Poética do devaneio* (1960), mas descrito por Proust e Rilke em obras literárias e cartas.

A citação de Proust a seguir ilustra bem esse processo: “Na realidade, todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo” (PROUST, 1995, p. 184). Desse modo, a leitura traz à tona questões subjetivas, experiências e autorreflexão, se fazendo ato íntimo e solitário. “[...] a leitura literária aciona o mecanismo psíquico de cada leitor em uma expansão da experiência do ser” (SANT’ANNA, 2016, p.45). É como se na emersão da imagem poética com a sua mais profunda aceitação a página se faz como espelho da alma. E isso se faz valer tanto para quem lê quanto para quem escreve. O momento de entrega a imaginação é um momento de entrega a si.

O autor é como doador de imagens literárias que ampliam o espaço em que o leitor habita. Isso se dá pois suas imagens rompem com a “palavra repetida”, a palavra cotidiana e a partir disso cria-se novas direções, sentidos e aberturas. Tudo isto está essencialmente ligado ao movimento dialético entre a alma e o espírito, isto é, entre a inspiração, sensações, paixões, emoções, e a razão, o método, o talento, diferenciadas pelo autor

como repercussão e ressonância. Trata-se de duas temporalidades na leitura de um poema, que estão conectadas em uma *duplicidade fenomenológica*: “A exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenômenos da dupla: ressonância e repercussão” (BACHELARD, 1978, p. 187).

A ressonância faz sentir o poema como nosso, como se pudéssemos tê-lo escrito, ao tocar a consciência dos campos de identificação com a nossa vida. Já a repercussão tem a profundidade da alma, ela toca o leitor em algo muito interior e profundo, algo fervilha e desperta emoções, para assim vir à superfície da razão. Ou seja, “[...] é depois da repercussão que podemos sentir as ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do passado. Mas a imagem chegou às profundidades antes de movimentar a superfície” (BACHELARD, 1978, p. 188).

Em outros termos, ainda trabalhando com a hipótese de que o tempo é composto por instantes com diferentes durações e impactos, suspensos em um espaço vazio posterior e um espaço vazio anterior, cuja a combinação é rítmica – tal qual a música, a poesia ou o próprio conto – cujos acontecimentos podem tornar a se repetir em uma diferente combinação dado a sua importância, Bachelard se atém ao fenômeno da imaginação poética para observar o fenômeno do instante, sobretudo aquele que tem impacto presente, mas que também reativa instantes anteriores, presentes no interior (mesmo que inconsciente), despertando o devaneio e a identificação com o texto. Dessa forma, ele define a interação do leitor com o texto a partir de uma movimentação interna que ele chama de ressonância e repercussão (termos que descrevem a musicalidade – rítmica – temporal do instante imaginativo).

Essa dupla busca descrever um movimento racional e consciente de reconhecimento da imagem que se prolonga para o inconsciente e toca questões profundas e muito íntimas do leitor. Sendo que

As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera uma revirada do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade do ser da repercussão. Dito de maneira mais simples, trata-se de uma impressão bem conhecida pelo leitor apaixonado por poemas: o poema nos prende por completo. Essa tomada do ser pela poesia tem uma marca fenomenológica que não engana. A exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenômenos da dupla: ressonância-repercussão. (BACHELARD, 1978, p.187)

A ressonância é a identificação racional da imagem e a repercussão é aquela que alcança as profundezas do inconsciente, que nos toca em um sentido mais profundo e duradouro. Como Sant'Anna define:

Isso se deve ao fato da instantaneidade da imagem que – e isso é o método fenomenológico segundo Bachelard – toma o ser do leitor por inteiro e o leva a um aprofundamento de si (repercussão). É esse instante do fôlego tomado do sentir o “gelo de um instante”, na retenção do ar em um primeiro movimento fisiológico, que num segundo momento, pertencente ao relevo do psiquismo do leitor, leva o ser a repercutir, ou seja, a aprofundar em sua intimidade toda a força e cosmicidade. Por isso, na ressonância do poema o leitor escuta a criação do poeta e se apropria dela, e essa adesão somente é efetiva se aceita de forma completa. (SANT'ANNA, 2016, p.64)

Para além disto, também fica claro no fragmento o conceito de *intersubjetividade* levantado por Bachelard. Um texto poético perpassa tanto os aspectos racionais quanto os emocionais de quem escreve. Quando o leitor toma contato com o texto e se identifica verdadeiramente com ele, a ressonância e a repercussão o ligam ao próprio escritor. As páginas lidas também lhe dizem respeito. É nesse aspecto que se dá o prazer do texto, o que desperta o afeto de quem lê e o envolvimento com o que é dito.

Sant'Anna constrói uma boa imagem para esclarecer a dinâmica entre ressonância e repercussão:

Com a noite, a flor do nenúfar contrai suas pétalas e como que se ensimesma, aprofunda suas raízes de seu ser no obscuro e lodoso fundo do rio. Essa é a imagem que acreditamos precisa para apresentar a relação entre o consciente e o inconsciente do sujeito sonhador, do sujeito leitor da imagem poética, tal qual a concebe Bachelard, pois quando o leitor literário contempla a beleza de uma imagem poética e é por ela tomado em sua totalidade cósmica, na própria fenomenologia da imaginação poética (ver item 1.4), aprofunda seu ser, e no prolongamento das raízes que ramificam em seu inconsciente, reaviva e rememora intensidades, experiências e memórias de sua vida, que se abrem para toda a potencialidade humana, pois “numa imagem poética a alma acusa sua presença”. (BACHELARD, 1984, p. 187). (SANT'ANNA, 2016, p.60)

Com isto, entende-se a proposta de Fenomenologia de Imaginação de Gaston Bachelard e os termos que indica para compreender a imagem poética em seu instante imaginativo.

Passamos agora para a reflexão sobre a importância do instante em Clarice Lispector. Os aspectos do conto em sua brevidade e suspensão temporal; a potencialidade lírica do conto clariciano fazendo com que o leitor se renda ao devaneio e sinta a ação da repercussão e ressonância; o conflito dramático em torno do monumento do instante, como a epifania, o estranhamento e a renovação do olhar, que por pertencerem ao instante

se caracterizam também como breves, porém intensos. Tudo isto, de alguma forma está contido na passagem como epígrafe desta sessão, na qual Clarice Lispector afirma: “se em um instante se nasce, e se morre em um instante, um instante é bastante para a vida inteira” (LISPECTOR, 1998, p.94).

3.Análise dos contos

Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...
Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo.
Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...
O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...
(Alberto Caeiro)

3.1. Perdoando Deus: o esforço do perdão de si

O conto “Perdoando Deus”, de Clarice Lispector, publicado no livro *Felicidade Clandestina* (1971), tem como enredo a história de uma mulher, cujo nome desconhecemos, caminhando na avenida Copacabana, observando o lugar e seus próprios pensamentos, até que, inesperadamente, pisa em um rato, o que faz com que seus pensamentos se dirijam também a esse acontecimento inesperado. Como pode-se notar, é um enredo com poucas e simples ações. A mulher anda, pensa, olha o mundo. Ela pisa no rato, corre, se acalma, volta a andar e a pensar. O movimento do olhar e do pensar é muito mais enfatizado do que a progressão das ações práticas da personagem em relação ao mundo, sendo assim, a progressão reflexiva está no centro narrativo. A movimentação mais relevante acontece, sobretudo, em uma esfera psicológica e está profundamente ligada ao fluxo de pensamentos da personagem central.

Da perspectiva formal, o ponto de vista da narradora é central e fixo – de acordo com os conceitos de Friedman. Sendo assim, todas as percepções, pensamentos e informações que o leitor possui sobre os acontecimentos do conto estão ligados à figura da protagonista de tal modo que herdamos suas percepções da realidade, assim como suas

limitações sobre o espaço e o tempo em que está inserida. Esta escolha narrativa gera um tom profundamente intimista para o conto, isto é, gera o efeito para o leitor de ter acesso direto aos pensamentos e às sensações da personagem, da mesma forma que ela mesma os teve, traço comum na literatura moderna. É recorrente em Clarice Lispector a dominância temática da matéria reflexiva e filosófica, o que em “Perdoando Deus” está presente na reflexão sobre o divino e na autorreflexão.

Esse conto remonta o processo de pensamento da narradora, evidenciando o amadurecimento reflexivo acerca do amor que sente por Deus. Primeiro como amor materno engrandecedor, depois se transformando em ódio, em incompreensão, e, por fim, desencadeando uma conclusão de que a relação de expectativa que ela projetava na figura desse Deus era na verdade reflexo de uma falta de autoconhecimento e, de algum modo, autopunição. Todas essas reflexões se apresentam em um curto período de tempo cronológico. O conto se atém com mais ênfase ao tempo psicológico do que ao tempo real, o que é marcado pela representação predominante de um monólogo interior e por digressões, o que resulta em uma ficção de cunho introspectivo.

A história começa quando a narradora caminha e, de repente, nota que está distraída, contudo, percebe que sua distração não está alheia ao mundo, que, na verdade, experimenta uma atenção sem esforço, que é capaz de perceber tudo a sua volta sem racionalizar, sem desejar, sem pensar e conclui que isso é um estado de liberdade. “Ainda não percebera que na verdade não estava distraída, estava era de uma atenção sem esforço, estava sendo uma coisa muito rara: livre” (LISPECTOR, 1998, p. 41). Ou seja, a liberdade, para a narradora, é a percepção para além da racionalização, para além da consciência, para além do pensamento. É o puro olhar ao mundo, sem desejo e sem posse, algo semelhante ao que vemos no poema de Alberto Caeiro, colocado na epígrafe que abre esta análise, na qual pensar é estar doente dos olhos e para viver, estar no mundo, basta olhar e, porque vê, acreditar e estar de acordo.

Entretanto, o conto se difere do poema justamente por apresentar um segundo estágio de liberdade, que vai além da pura observação, que atinge a consciência. Aos poucos a narradora fora criando consciência do que via: “Minha liberdade se intensificou um pouco mais, sem deixar de ser liberdade” (LISPECTOR, 1998, p.41). Sendo assim, o que para Alberto Caeiro é estar doente dos olhos, para Lispector, em “Perdoando Deus”,

é estar um passo à frente na liberdade, pois mesmo consciente do que via, não desejava e nem possuía nada. “[...] nada daquilo era meu, nem eu queria. Mas parece-me que sentia satisfeita com o que via” (LISPECTOR, 1998, p. 41). Desse modo, a doença não está na racionalização, mas sim no desejo de posse, na insatisfação. Observa-se, ainda, mais um ponto de convergência fundamental para Lispector e Caetano: o olhar é um modo de estar no mundo e vivê-lo.

Ao perceber esse estado de liberdade e encantamento com o mundo, desencadeia-se na personagem um sentimento de carinho profundo por tudo que existe. A narradora inicia suas reflexões neste momento.

Tal sentimento faz com que a personagem sinta algo completamente novo, um amor materno por Deus “sem nenhuma prepotência ou glória” (LISPECTOR, 1998, p.41), pois, pela primeira vez, sentia que podia amá-lo de um jeito diferente do solene e temeroso, e esse amor era reflexo de seu amor por todas as coisas. Sentia um afeto que acolhe e acalenta, que não a colocava em um lugar de superioridade, nem de igualdade, mas de intimidade e compreensão. Isso não diminuía Deus, pelo contrário engrandecia-o com o olhar materno.

A personagem experimenta nesse momento a epifania em um sentido mais próximo ao sentido clássico, não como revelação do divino, mas como um meio de ascese a partir da experiência com o divino. Ela é despertada a partir da sensação de liberdade que é responsável pela experiência de aproximação de Deus. A liberdade nesse conto só é possível a partir da distância da linguagem, entendida aqui como o que ordena e expressa a subjetividade, o instante de puro olhar é aquele que não racionaliza ou traduz sensações e percepções por meio de palavras, é a representação do puro devaneio, que emerge na ressonância do puro olhar ao mundo e ecoa a sensação de liberdade na personagem como repercussão. Se algo essencial da condição humana é a linguagem, como seriam as coisas sem o intermédio das palavras? A condição de liberdade vai contra a própria condição de humanidade, a linguagem. Dessa forma, a condição da ascese neste conto é a desumanização.

No entanto, a natureza dessa ascese pode ser considerada epifânica em termos mais próximos dos modernos, pois ela é desencadeada a partir de uma experiência

cotidiana, o olhar para o mundo. Não há uma comunicação direta com o divino, apenas a projeção de seu conceito. No caso desse conto, foi a consciência de estar atenta sem esforço e, dessa forma, livre, que leva repentinamente a uma mudança de percepção da realidade. Como rompimento brusco dessa ascese epifânica, a narradora pisa em um rato morto e nesse instante se inicia a segunda experiência de epifania do conto, a que está completamente dentro dos padrões da epifania moderna, por partir do estranhamento, do grotesco e por ser despertada pelo prosaico sem associação com o divino.

É nesse momento em que emerge a imagem poética que leva à verdadeira epifania do conto, o rato é a ruptura com o esperado, é a quebra do automatismo que renova a percepção da personagem e do leitor. No caso deste conto, a personagem já estava vivenciando uma experiência de ascese, por isso, sua ruptura com o lugar que estava é ainda mais brusca. Nota-se que esse é o primeiro momento que há um contato físico mais marcado da personagem com o mundo sem ser pelo olhar ou pelo caminhar, ainda que acidental.

Sua reação é de desespero e pavor, por isso corre tentando reprimir o grito. Por algumas linhas não há descrição de pensamentos, apenas do ato de correr, segurar o grito, encostar em um poste na outra esquina e cerrar os olhos. É em seu primeiro contato físico com o mundo fora do olhar que está o seu momento de instabilidade e é também nele que o foco narrativo deixa de ser a descrição dos pensamentos.

Dominado o seu asco, sente raiva do ocorrido, percebe a ironia dos dois picos de sentimentos, o amor puro e o nojo repugnante misturado ao medo. A partir disto, sente revolta e direciona esse sentimento a Deus, alvo anterior de seu mais profundo carinho. Quer vingar-se, quer brigar, quer ofendê-lo, manchar sua reputação. No entanto, percebe que não pode ao menos encará-lo, não sabe onde vê-lo.

Na minha vontade de vingança nem ao menos eu podia encará-lo, pois eu não sabia onde é que Ele mais estava, qual seria a coisa que Ele estava e eu, olhando com raiva essa coisa, eu O visse? no rato? naquela janela? nas pedras do chão? Em mim é que ele não estava mais. Em mim é que eu não O via mais. (LISPECTOR, 1998, p.43)

Ou seja, sem conseguir projetar a imagem de Deus, ela não pode atingi-lo. Dessa forma, ela se torna impotente, o que demonstra que a forma de existência no universo narrativo deste conto é por meio da imagem, pois, ao passo que a narradora vê o mundo como

criação divina, ela conseguia amar Deus, mas no momento em que ela não O via refletido imagetivamente no mundo, ela não mais conseguia conectar-se a Ele, nem mesmo em sua ira.

Este momento é o núcleo da narrativa, é o momento em que há a tensão conflitiva, crise interior e é o episódio de ruptura do sujeito com o mundo, conforme a definição de Benedito Nunes em *O Drama da Linguagem* (1973).

esse episódio é um momento de *tensão conflitiva*. Como núcleo, isto é, como centro de continuidade épica, tal momento de crise interior aparece diversamente condicionado e qualificado em função do desenvolvimento que a história recebe. Assim, em certos contos, a tensão conflitiva se declara subitamente e estabelece uma ruptura do personagem com o mundo. (NUNES, 1995, p.84)

Então, marcado pelo uso de reticências, quase como símbolo de uma cisão no texto, a narradora começa, aos poucos, a desenvolver um pensamento mais profundo sobre o que ocorreu. Percebe que talvez exista uma lição nesses acontecimentos que não podem mais ser tidos como isolados. “Tentei cortar a conexão entre esses dois fatos: o que eu sentira antes e o rato. Mas era inútil” (LISPECTOR, 1998, p.42). Antes mesmo da passagem desse pensamento, ainda em seu momento de ódio, percebe que justo o rato era seu contraponto. E, agora, começa a entender que, na verdade, aquele carinho todo que ela sentira não era necessariamente amor verdadeiro, pois este, é a soma das incompreensões. Que a aparição do rato era uma pergunta bruta se ela poderia amar o rato também. A brutalidade de Deus “é porque sou muito possessiva e então me foi perguntado com alguma ironia se eu também queria o rato para mim” (LISPECTOR, 1998, p.44). Ela então se reconhece teimosa, possessiva (e sendo possessiva não podia exercer a real liberdade que pensara ter atingido), arrogante, cheia de crimes reprimidos e, principalmente, incapaz de aceitar sua própria natureza, nem ao menos de conhecê-la. Por isso projeta-se em Deus. “É porque ainda não sou eu mesma, e então o castigo é amar um mundo que não é ele” (LISPECTOR, 1998, p.44). E mais, que enquanto amasse Deus de uma forma a se sentir inferior e não se conhecer, ela não O amaria, ela apenas O inventaria.

Percebe-se uma sutil mudança no final do texto. O uso das aspas na palavra “Deus” em: “Enquanto eu imaginar que ‘Deus’ é bom porque eu sou ruim, não estarei amando a nada: será apenas o meu modo de me acusar” (LISPECTOR, 1998, p.45). É a

primeira vez que Deus não aparece como figura, mas como conceito, ou seja, é uma marca da mudança de perspectiva dela sobre Ele. Deus deixa de ser um personagem projetado no imaginário e passa a ser uma ideia abstrata, o que está coerente com a frase final “[...] Ele não existe” (LISPECTOR, 1998, p.45) e com a ideia de que se Ele deixa de ser imagem, deixa de ser real no universo narrativo do conto.

A conclusão da narradora é que a má relação dela com Deus é, na verdade, a má relação dela consigo e esta é a verdadeira epifania. Esta epifania, desencadeada por uma imagem prosaica, mas ao mesmo tempo grotesca de um rato morto, está mais ligada à tradição da epifania moderna, desvinculada da experiência de ascese religiosa, ela gera conclusões objetivas sobre o mundo cotidiano e é desencadeada por imagens comuns.

Há neste texto a dualidade entre a epifania clássica, relacionada à experiência de ascese, e a epifania moderna, relacionada ao prosaico e até mesmo grotesco. Tal dualidade se dá pela dissonância entre os dois pontos e não pela harmonia. “[...] se a dissonância e não a harmonia é uma das marcas fortes na escritura de Clarice Lispector, isso parece se dever a um projeto de integração fazendo-se como co-presença dilacerada de elementos antagônicos” (PORTIERI, 1999, p. 22). Sendo assim, entende-se que as oposições em Lispector não se dão apenas em um plano temático, como morte e vida, eu e mundo, espírito e corpo, mas também em um plano estético, com a construção de uma experiência epifânica clássica em contraste com a moderna, que predomina sobre a primeira.

Há aqui uma semelhança com a leitura de *Paixão segundo G.H.* (1964) de José Américo Pessanha, no livro *Clarice e filosofia* (1965), citado por Regina Pontieri em *Poética do Olhar* (1994):

A *Paixão segundo G. H.* negaria a transcendência, sua linguagem só sendo religiosa entre aspas: a forma religiosa seria disforme, maneira ‘sonsa’ de apresentar visão profana, dessacralizada. GH e Martim recusariam ‘subir’, pois não desejariam ascese e sim, antiplatonicamente, cavar ‘o fundo da caverna em busca de raízes’ [...] recusar a ascese racionalizadora e descer fundo – é subir. (PESSANHA apud PONTIERI, 1994, p. 61)

Ou seja, a experiência de revelação e esclarecimento que se sobressai em Lispector não é a de elevação e purificação – e até mesmo essa elevação espiritual é colocada de forma dessacralizada, herege, pois a protagonista ousa se sentir mãe de Deus –, mas sim a experiência do corpo, do grotesco, por vezes até mesmo do escatológico. É o nojo, o susto,

o medo, a desestabilização que transforma completamente o olhar dos personagens e não a luz do sol – que em um primeiro momento chega a ser mencionada pela personagem que olha o céu da cidade em seu estado de contemplação. É por meio da imagem do Grotesco, que impregna as pálpebras não só da personagem, mas da imaginação do leitor, que se chega à Beleza da compreensão de si, da revelação da própria natureza identitária.

Neste sentido o leitor compartilha várias das imagens criadas pelo texto em sua fenomenologia imaginativa. O céu, a cidade, o rato ruivo morto, o desespero da mulher em fuga, a busca por Deus nas pedras. O leitor tem em si o *ressoar* das imagens e da própria relação com Deus, mas é a partir da conclusão gerada pela epifania verdadeira que tudo se completa, porque é a partir daí que a *repercussão* acontece. É a conclusão da personagem de que projeta no outro um amor egoísta e possessivo, pois não se sabe amar as coisas tais quais elas são já que não pode amar a si mesma tal qual ela mesma é, que toca o leitor com sua *repercussão*, com a profunda identificação com o texto. Como se ele dissesse sobre si.

A partir disto, esse conto pode ser entendido como um exemplo da estrutura dos contos epifânicos claricianos. A epifania em Clarice Lispector parte da imagem, mais que isso, da imagem poética desestabilizadora, a barata ou o rato morto, por exemplo. Há um rompimento brusco com as percepções, diferente das *madeleines* de Proust, a imagem do grotesco retira a “terceira perna”, como diz G.H., em *Paixão Segundo G.H.*, dos personagens e desencadeia a mudança no olhar.

Bakhtin, em seus estudos sobre o Grotesco, aponta que na modernidade o que antes era função do cômico, passa a ser função do Grotesco. Ou seja, a expurgação, a purificação pelo riso, o conceito de *ridendo casticat mores*, que na Antiguidade levava à libertação dos vícios, era função da experiência estética gerada pelo cômico. Na modernidade há uma atualização mimética e essa função passa a ser exercida pelo grotesco. Em um mundo minado de forças estranhas, o medo assume a responsabilidade da estética purificadora. Regina Portieri afirma que: “Sem dúvidas Clarice figura situações de vida pequeno burguesas tratadas com frequência de modo irônico do qual o riso franco passa longe” (PORTIERI, 1999, p.151). O riso e o cômico não fazem parte da experiência geral de leitura dos textos de Lispector. Se há alguma ridicularização nas

cenar claricianas, ela é sempre dos vícios graves escancarados com sarcasmo pela mediocridade da vida burguesa. Portieri coloca ainda:

Sua visão se enraíza numa subjetividade que, mesmo aspirando fortemente à fusão com o mundo, é também consciência individual. E o medo, bem como o sofrimento, são constitutivos, de sua singular experiência do conhecimento. [...] as muitas paixões e *via-crucis* claricianas não significam que o sofrimento e o medo sejam sentimentos de uma individualidade fechada a um mundo sentido como hostil. Mas é o modo mesmo pelo qual essa individualidade, abrindo-se em travessia agônica em direção ao mundo, transmuta-se em um mundo ela também, momentaneamente anulando-se enquanto indivíduo. (PORTIERI, 1999, p.151)

O sujeito em Clarice Lispector se transforma de forma dolorosa, se transforma por meio do estranhamento e, mesmo quando por breves instantes, há a anulação da individualidade e a compreensão do mundo, o que pode gerar até mesmo um efeito catártico no leitor – e pode ser explicado também pela ressonância do texto no leitor, segundo os termos de Bachelard. A anulação pode justificar, por exemplo, a mudança no estilo da passagem do contato com o rato, deixando de descrever pensamentos e passando a descrever ações, brevemente abandonando a predominância lírica no estilo do conto. A descrição de ações é a forma de transformar o sujeito parte do mundo, mesmo que isso possa significar desligá-lo dele mesmo.

Compreende-se o olhar como elemento central nesse conto em conjunto com a natureza reflexiva e, dessa forma, a imagem é o que dispara toda a matéria filosófica do conto. Entende-se como natureza filosófica o movimento reflexivo, que por sua vez está associado ao caráter da acepção adjetiva da Lírica, isto é, ao enfoque no sujeito em seu estado emocional e contemplativo. Como dito, mais do que ações, o que sustenta o enredo é o ato de olhar e de refletir, sendo o ato da reflexão despertado, sobretudo, pelas imagens.

3.2. Evolução de uma miopia: o olhar para dentro

3.2.1. O conto

O conto “Evolução de uma miopia”, de Clarice Lispector, publicado no livro *Legião Estrangeira* (1964), conta a estória de uma criança que está desenvolvendo miopia. A estrutura do conto se molda sutilmente como descrição clínica do desenvolvimento do quadro da criança – pontuando o início da miopia, as causas, os

fatores agravantes, os sintomas derivados, o desdobramento no tempo e um relance de cura – o que se apresenta não com uma linguagem científica, mas sim metafórica.

O conto se inicia com a afirmação de que o menino não sabia se era ou não inteligente. “Ser ou não dependia da instabilidade dos outros” (LISPECTOR, 1983, p. 75). Logo no primeiro parágrafo, inicia-se a construção do jogo de imagens que se estabelece entre o menino e *os outros*.

O personagem detinha a consciência de que dependendo do que ele falasse, soaria inteligente e causaria comoção entre os membros familiares. Ele mesmo não tinha a chave de sua inteligência, motivo dos olhares e sorrisos suprimidos dos parentes, mas se empenhava em procura-la e possui-la a partir de testes e observações. Tentava repetir uma frase que outrora causara o mesmo efeito e não mais conseguia o resultado. E foi assim que começou sua miopia, “com os olhos pestanejando de curiosidade” (LISPECTOR, 1983, p. 76).

Como dito anteriormente, há no conto a construção sutil de um quadro clínico da miopia da criança. Neste momento, indica-se o início e o motivo. Foi na infância, devido a sua curiosidade sobre a imagem que os adultos tinham dele. Já nessa passagem, pode-se entender a miopia como metáfora para a incompreensão do protagonista sobre o mundo.

Em seguida, o narrador faz um salto temporal para o futuro, para descrever o desdobramento da miopia do menino enquanto adulto. Esta movimentação narrativa destaca que o tempo da narração é muito posterior ao tempo da história e o narrador fala de um ponto de vista que está temporalmente à frente das personagens, pois conhece os desdobramentos da história e do futuro delas.

Quando adulto, o menino substituiu a instabilidade dos outros pela própria, pestanejava os próprios pensamentos, o que o fez alcançar uma instabilidade consciente. A partir disto, desenvolveu um tique de franzir o nariz e deslocar os óculos como “uma tentativa de substituir o julgamento alheio pelo próprio” (LISPECTOR, 1983, p. 76). Neste momento, há a descrição de sintomas derivados da condição de miopia/incompreensão:

Mais tarde, quando substituiu a instabilidade dos outros pela própria, entrou por um estado de instabilidade consciente. Quando homem, manteve o hábito de pestanejar de repente ao próprio pensamento, ao mesmo tempo que franzia o nariz, o que deslocava os óculos – reprimindo com esse cacoete uma tentativa de substituir o julgamento alheio pelo próprio, numa tentativa de aprofundar a própria perplexidade. Mas era um menino com capacidade de estática: sempre fora capaz de manter a perplexidade como perplexidade, sem que ela se transformasse em outro sentimento.

Que sua chave não estava com ele, a isso o menino habituou-se a saber, e dava piscadelas que, ao franzirem o nariz, deslocavam os óculos. E que a chave não estava com ninguém, isso ele foi aos poucos adivinhando sem nenhuma desilusão, sua tranquila miopia exigindo lentes cada vez mais grossas. (LISPECTOR, 1973, p. 76-77)

Isto é, a personagem apresentava sintomas como franzir o nariz, pestanejar aos próprios pensamentos, empurrar os óculos a partir do desconforto psicológico gerado pela instabilidade, objeto de sua incompreensão.

Logo, o foco narrativo retorna do tempo indefinido da vida adulta para o tempo indefinido da infância, segundo os termos de Norman Friedman (1967), para destacar que quando criança o personagem mantinha a sua perplexidade, dúvida, como era, sem transformá-la em outro sentimento. Diferente da vida adulta, quando buscava se aprofundar na própria perplexidade.

A evolução da miopia se dava conforme o menino percebia que a chave de sua inteligência não só não estava com ele, mas também não estava com os outros. Com isto, intensificou-se também os seus tiques nervosos, como picadelas, deslocamento de óculos e franzimento do nariz. E foi justamente nesse estado de incerteza que ele cresceu como uma criança normal. Algumas vezes, dentro de sua incompreensão calma, a calma dos óculos, acontecia algo convulsivo e brilhante como uma inspiração (ou uma epifania).

Até este momento, tem-se a descrição do quadro da miopia do protagonista com a pontuação de que o início foi na infância; a causa foi a curiosidade e incompreensão sobre si, os outros e as interações entre esses dois polos; foram fatores agravantes a compreensão de que sempre haveria incompreensão; houve sintomas derivados, como tiques nervosos; e há a informação de que o quadro agravou-se com o tempo.

A relação que o menino estabelece com a família ilustra bem o que Eni P. Orlandi, em *Análise do Discurso: Princípios e Procedimentos* (2012), chama de “formações imaginárias”. A criança do conto, de modo muito consciente e precoce, começa a tentar

entender o jogo de imagens que os interlocutores criam para que a comunicação seja estabelecida.

[...] todo sujeito tem a capacidade de experimentar, ou melhor, de colocar-se no lugar em que o interlocutor ‘ouve’ suas palavras. Ele antecipa-se assim ao seu interlocutor quanto ao sentido que as palavras produzem. Esse mecanismo regula a argumentação de tal forma que o sujeito dirá de um modo, ou de outro, segundo efeito que pensa em produzir em seu ouvinte. (ORLANDI, 2012, p. 39)

Tal qual o menino faz com os pais, para que pensem que é inteligente e, assim, conseguir compreender melhor a chave de sua inteligência.

Orlandi aponta que “Como em um jogo de xadrez, é melhor orador aquele que consegue antecipar o maior número de ‘jogadas’, ou seja, aquele que mobiliza de imagens na constituição dos sujeitos [...], esperando-os onde eles estão, com as palavras que eles ‘querem’ [...] ouvir” (ORLANDI, 2012, p. 42). Ao passo que em “A evolução de uma miopia” o menino, “[...] procurando imitar a si mesmo, dizia coisas que iriam certamente provocar de novo o rápido movimento no tabuleiro de damas, [...] ao dizer alguma coisa inteligente, cada adulto olharia rapidamente o outro, com um sorriso claramente suprimido dos lábios [...]” (LISPECTOR, 1983, p.76). Ou seja, a criança estava criando consciência e experimentando com sua família o jogo de imagens que o discurso necessita para se concretizar.

Há nesse conto o complexo movimento imaginário do protagonista sobre a imagem que ele tem dos outros, a imagem que os outros têm dele e a imagem que ele acha que os outros têm ou poderão ter sobre ele. “O imaginário faz necessariamente parte do funcionamento da linguagem. Ele é eficaz [...] assenta-se no modo como as relações sociais inscrevem na história e são regidas, em uma sociedade como a nossa, por relações de poder” (ORLANDI, 2012, p. 42).

Só então o conto sofre uma mudança. Depois da explanação sobre a brincadeira do menino com o jogo de imagens há a narração de um acontecimento específico na infância da criança que evidencia ainda mais o seu quadro e é usado como exemplo. Há aqui a passagem de um tempo narrativo indefinido, por estar generalizado, como fica claro na passagem: “Por estranho que parecesse, foi exatamente por intermédio desse estado de permanente incerteza [...] que ele foi crescendo normalmente, e vivendo em

serena curiosidade” (LISPECTOR, 1983, p. 76), para um tempo narrativo delimitado, ao narrador começar a descrição do exemplo da vez em que ele foi para casa da tia, como é possível ver na seguinte passagem: “Na semana que precedeu ‘o dia inteiro’, começou por tentar decidir se seria ou não natural com a prima. Procurava decidir se logo de entrada diria alguma coisa inteligente [...]” (LISPECTOR, 1983, p.77) ou em “Ela o recebera com uma naturalidade que inicialmente o insultara, mas logo depois não insultara mais” (LISPECTOR, 1983, p.79).

A partir da notícia de que passaria um “dia inteiro” com a prima na semana seguinte, o menino começa o seu jogo imaginativo. A prima era casada, não tinha filhos e adorava crianças. Com estas informações ele criou a imagem da prima como sinônimo de “amor extra, com suas inesperadas vantagens e uma incalculável pressurosidade – e tudo isso daria margem a que pedidos extraordinários fossem atendidos” (LISPECTOR, 1983, p. 77). Acreditou que com ela teria um amor estável de apenas um dia, que não daria tempo para instabilidade de julgamento. Então ele percebeu que a prima criaria uma única imagem dele ao longo de todo o dia.

Com a imagem da prima criada, começou a pensar sobre como seria a imagem que ele faria ela ter dele. Ele poderia parecer inteligente, bem-comportado, palhaço ou até mesmo triste. Acreditou que a prima, “com o seu amor sem filhos e sobretudo a falta de prática de lidar com crianças, aceitaria o modo que decidisse de como ela o julgaria” (LISPECTOR, 1983, p. 77).

Sorratamente há uma pausa na narrativa para o diagnóstico do narrador:

Outra coisa que o ajudava era saber que nada do que ele fosse durante aquele dia iria realmente alterá-lo. Pois prematuramente – tratava-se de uma criança precoce – era superior à instabilidade alheia e à própria instabilidade. De algum modo pairava acima da própria miopia e da dos outros. O que lhe dava muita liberdade. Às vezes apenas a liberdade de uma incredulidade tranquila. Mesmo quando se tornou homem, com lentes espessíssimas, nunca chegou a tomar consciência dessa espécie de superioridade que tinha sobre si mesmo. (LISPECTOR, 1983, p. 77)

Esta intervenção do narrador demonstra a inconsciente consciência que o menino tinha sobre si mesmo, o que lhe dava vantagens sobre si e sobre os outros. Ele estava além da instabilidade e das certezas de compreensão. Além disso, também evidencia como o narrador faz juízo de valor positivo sobre a habilidade do personagem com o uso de

termos como “precoce”, “superior”, “acima da própria miopia e da dos outros”, o que ressalta seu lugar de narrador intruso.

Após essa breve observação, a narrativa continua com o menino muito ansioso em sua antecipação contínua do dia que passaria com a prima. Foi quando se deu conta que a estabilidade seria um perigo, pois se errasse na estabilidade, não teria a oportunidade de correção que a instabilidade costumava lhe dar, seria aquele erro para sempre.

Chega então o momento que conhece a prima. Foi surpreendido. Ela tinha dente de ouro. Por um instante isso o desequilibrou. Houve uma quebra da imagem que ele tivera criado. Depois, veio o fato de que o amor da prima não se mostrou assim tão facilmente. “Ela o recebera com uma naturalidade que inicialmente o insultava, mas logo depois não o insultara mais” (LISPECTOR, 1983, p. 79). Por fim, esperando a típica comoção que estava acostumado, fez uma observação como golpe de inteligência, mas recebeu um indiferente “pois é” em resposta.

Todas as suposições que o menino fizera sobre a prima não estavam correspondendo à imagem que ela mesma tinha dele e da situação. Ele, então, decide que a brincadeira mudou, brincaria de não ser julgado e passaria o dia todo não sendo nada. A partir disso “abriu a porta num safanão de liberdade” (LISPECTOR, 1983, p. 79). Ele estava livre do jogo de imagens, mesmo que por pouquíssimo tempo.

Com passar do dia, aos poucos, o afeto da prima foi ficando mais evidente.

E quando ele se deu conta, era um amado. Na hora do almoço, a comida foi puro amor errado e estável: sob os olhos ternos da prima, ele se adaptou com curiosidade ao gosto estranho daquela comida, talvez marca de azeite diferente, adaptou-se ao amor de uma mulher, amor novo que não parecia com o amor de outros adultos: era um amor pedindo realização, pois faltava à prima a gravidez, que já é em si um amor materno realizado. Mas era um amor sem a prévia gravidez. Era um amor pedindo, *a posteriori*, a concepção. Enfim, o amor impossível. (LISPECTOR, 1983, p. 79-80)

A estranheza e novidade da situação é refletida na própria imagem da comida, o que mais uma vez é elemento fundamental da escritura clariciana – “Clarice não se contenta com olhar insistente e atentamente o mundo: quer comê-lo, como modo radical de a ele se entregar” (PORTIERI, 1994, p. 21). A sensação da situação para o menino era então refletida na comida. O novo amor, diferente do que estivera acostumado, era o gosto diferente, nem bom nem ruim, talvez o azeite.

O conto se encerra com a conclusão de que o amor que o menino conheceu naquele episódio era o amor estável do desejo irrealizável. E foi com essa compreensão que há um lampejo de cura para a miopia, ou melhor, como se a visão verdadeira estivesse na própria miopia: “Foi apenas como se ele tirasse os óculos, e a miopia mesmo é que o fizesse enxergar” (LISPECTOR, 1983, p.80). E há a descrição de mais um hábito decorrente do quadro: “cada vez que a confusão aumentava e ele enxergava pouco, tirava os óculos sob o pretexto de limpá-los e, sem óculos, fitava o interlocutor com uma fixidez reverberada de cego” (LISPECTOR, 1983, p. 80).

Desse modo, são dadas as respostas sobre o quadro de miopia do protagonista: o início foi na infância; a causa foi a curiosidade e incompreensão sobre si, sobre os outros e as interações entre esses dois polos; foram fatores agravantes a compreensão de que sempre haveria incompreensão; houve sintomas derivados, como tiques nervosos e encarar às situações incompreensíveis a partir da miopia; e há a informação de que o quadro agravou-se com o tempo e de que ele permaneceu com sua consciência inconsciente.

Há também no desfecho a quebra de expectativa quanto aos jogos de imagem que o menino projetou na prima e a revelação de que a imagem que a prima projetava no menino era inalcançável, era ilusória, sendo assim esperava dele realizações, diferente do que ele imaginara. E foi a partir desta nova compreensão que toda a perspectiva do menino mudou.

3.2.2. O narrador

A narração do conto é feita a partir da voz de um narrador onisciente intruso, segundo os termos de Norman Friedman em “O ponto de vista da ficção: o desenvolvimento do conceito crítico” (1967), ou seja, nesse conto, o uso do recurso de uma voz narrativa que é capaz de ter acesso às percepções, pensamentos, falas e sentimentos dos personagens e ainda manifestar suas próprias opiniões, juízos de valores e conclusões sobre a trama.

Essa escolha causa a dificuldade de distinção sobre o que é opinião do protagonista e o que é intervenção do narrador, o que se intensifica ainda mais pelo fato do conto não possuir nenhum uso do discurso direto, ou seja, todas as falas e pensamentos dos

personagens são apresentadas pelo narrador, e passa pelo seu julgamento. Como exemplo, a seguinte passagem, em que é possível observar como inicialmente trata-se de uma “transcrição” da visão do personagem, mas gradativamente passa a acontecer uma fusão entre a percepção do menino e a ideia do narrador – que nesse conto não é marcado pelo gênero feminino - sobre o amor da prima:

E quando ele se deu conta, era um amado. Na hora do almoço, a comida foi puro amor errado e estável: sob os olhos ternos da prima, ele se adaptou com curiosidade ao gosto estranho daquela comida, talvez marca de azeite diferente, adaptou-se ao amor de uma mulher, amor novo que não parecia com o amor de outros adultos: era um amor pedindo realização, pois faltava à prima a gravidez, que já é em si um amor materno realizado. Mas era um amor sem a prévia gravidez. Era um amor pedindo, *a posteriori*, a concepção. Enfim, o amor impossível. (LISPECTOR, 1983, p. 79-80)

Elementos como o gosto da comida, a sensação de amor estranho e diferente dos outros adultos é claramente parte da sensação que o menino tem na hora do almoço, mas não se sabe ao certo qual o nível de desenvolvimento do raciocínio dele sobre a ideia do amor impossível para haver, assim, distinção entre a voz narrativa e a percepção do personagem.

Por vezes, com o recurso do narrador onisciente intruso, há também a possibilidade de um jogo narrativo que traz à tona a interpretação do narrador, mas não esclarece plenamente a própria sensação da criança, como em: “O resto do dia poderia ter sido chamado de horrível se o menino tivesse a tendência de pôr as coisas em termo de horrível e não horrível. Ou poderia se chamar ‘deslumbrante’ se ele fosse daqueles que esperam que as coisas sejam ou não” (LISPECTOR, 1983, p. 79). Por fim, o narrador traduz um sentimento que o próprio menino não poderia por nesses termos por ainda ter um léxico infantil. Ele traduz, para nós, leitores adultos, possibilidades de entendimento do que o menino sentiu naquele momento.

Ressalta-se, ainda, que essa escolha coloca o foco narrativo acima de todos os personagens, pois o narrador possui uma distância do tempo do enredo e não interage diretamente com eles. Como observou-se anteriormente na passagem, há fraturas temporais na narrativa. Em um momento o narrador descreve o protagonista em sua infância, no parágrafo seguinte, é capaz de descrever os desdobramentos daquela condição na vida adulta. Ou seja, ele conhece a história à frente do tempo do enredo. Como ilustram os saltos temporais mencionados na sessão anterior (3.2.1), com o uso de

expressões como: “Mais tarde”, “Quando homem”, “através disso tudo que ele foi crescendo”, “pegou um hábito para o resto da vida”.

3.2.3. A miopia

É perceptível nesse conto o enfoque na forma que os personagens compreendem ou não o mundo através do olhar, ou como o elemento da epifania.

A epifania está presente também neste conto, mas não de modo tão evidente, como em “Perdoando Deus” ou “Amor”, pois não ocorre por meio de um momento de grande revelação em torno de uma imagem poética impactante, mas através da sutil mudança de perspectiva do personagem ao se deparar com todas as coisas que o desestabilizavam. Sua epifania fora fragmentada em três quebras bruscas: o dente de ouro, a naturalidade e a indiferença da prima. Só a partir desses três golpes que quebraram sua imagem imaginária da prima, o menino pode sentir o “safanão de liberdade” e depois compreender que agora incompreensão. Observa-se também a característica desestabilização do personagem para que ele rompa com o padrão de percepção que colocava sobre o mundo. Como trata-se de uma criança em processo de entendimento do mundo, não se pode dizer que era uma perspectiva automática, mas de certa forma, já era uma perspectiva adotada. Foi com a ruptura deste padrão que o menino pode transformar o seu olhar para o mundo.

Nota-se como fundamental para leitura desse conto o próprio elemento da miopia, que está profundamente ligado com a forma como o personagem se percebe (ou está) no mundo e o compreende.

A escolha do enfoque em algo como a miopia já evidencia o elemento fundamental para a poética de Clarice Lispector, o olhar. Neste caso, a criança não consegue enxergar o que está longe, o que serve de imagem representativa para o fato dele não conseguir compreender racionalmente o que percebe nos outros e no mundo. A dificuldade de ver reflete a dificuldade de compreender.

No entanto, a conclusão do conto revela que justamente a miopia pode ser a chave da compreensão. Para conseguir compreender é preciso ver de outra forma, por meio da própria cegueira. A miopia embaça o mundo e os outros e traz o personagem para sua interioridade, lugar que encontrará o entendimento. Sendo assim, toda vez que o personagem, depois do episódio da prima, retira os óculos buscando compreender a

situação, há a ativação de uma memória da cegueira, isto é, a lembrança de que um mundo embaçado pode levá-lo à compreensão, pois impõe a interioridade, reatualizando sua visão sobre o mundo e, por consequência, transformando sua compreensão.

Os óculos, sendo assim, são o instrumento que liga o interno ao externo do personagem, ao retirá-los, o personagem interrompe essa ligação, mesmo que momentaneamente, com pretexto de limpá-los, e possibilita uma nova perspectiva. Os óculos e o olhar, somados aos tiques do menino, emergem como imagem poética desse conto. São eles o centro imaginativo da narração.

A questão do olhar em *Lispector* é uma tópica, assim como neste conto, em quase toda obra da autora há o enfoque neste elemento, criando, assim, a Poética do Olhar, defendida por Regina Pontieri (1999). É por meio da visão que os personagens existem no universo ficcional de Clarice Lispector. A própria autora comenta, em *A descoberta do mundo*, livro de crônicas derivado de suas publicações no *Jornal do Brasil*, que “[...] a visão [...] altera a realidade, construindo-a. Uma casa não é construída apenas com pedras, cimento, etc. O modo de olhar de um homem também a constrói” (LISPECTOR, 1999, p.180). Tal qual afirma Bachelard em *A poética do espaço*, utilizando-se também da figura da casa, que se transforma na topografia do ser íntimo, “aprendemos a morar nós mesmos” (BACHELARD, 1978, p.197), assim como aprendermos morar nas casas e no mundo, e isto se dá por meio da imagem das casas dentro de nossa imaginação, que se constrói a partir da visão, “estão em nós como nós estamos nelas” (BACHELARD, 1978, p. 197). A forma como o menino olha o mundo após o episódio na casa da prima, é como se ele mudasse de casa na sua imaginação, ao retirar os óculos, relembrando a experiência do amor e da compreensão que teve e naquele lugar a lembrança ficou guardada.

Sendo assim, seja por meio da hiperfocalização da visão em um único objeto, como em “O ovo e a galinha”, ou na mudança da percepção, como em “A quinta história” e até mesmo na necessidade de reatualização da cegueira, como é o caso do conto em questão, “A evolução de uma miopia”, a forma de olhar o mundo é decisiva para a construção de todo o universo e subjetividade dos personagens de Clarice Lispector.

Neste conto o leitor é captado pela curiosidade no menino, tão consciente e esperto, compartilhando da atenção do narrador sobre um quadro tão peculiar. Aos poucos

vai se envolvendo com as expectativas do menino e com sua ânsia pela compreensão. Saltam imagens na imaginação do leitor: os óculos movimentados pelo franzir do nariz, as entreolhadas dos adultos acompanhadas por sorrisos disfarçados que a criança observa, o dente de ouro desestabilizador, a porta aberta em um safanão de liberdade, o prato de comida com gosto diferente, o retirar dos óculos e os gestos inquietos do menino. Desperta-se no leitor uma inquietação, uma identificação com a busca pela compreensão.

O leitor olha para criança em um misto de curiosidade e de reconhecimento, em um movimento de ressonância, ou seja, reflexão consciente sobre as imagens. E é a partir das conclusões, das consequências e dos desdobramentos reflexivos que o texto repercute no leitor, chegando em lugares mais profundos no leitor. É ao olhar para dentro que se reconhece os processos internos, a cegueira da miopia é a cegueira necessária para a compreensão. Essa conclusão pode se espelhar no leitor de modo inconsciente, mas está presente a partir da ação do conto em sua imaginação poética.

3.3. “Uma galinha” e “A fuga”: retratos da náusea

Outro aspecto recorrente nos contos de Clarice Lispector é o da falta. A representação do vazio existencial presente nas personagens gera no leitor um efeito de estranhamento. Nesse caso, diferente de “Perdoando Deus” e de “Evolução de uma miopia”, o sentimento de estranhamento não é partilhado com a personagem, pois ele deriva da falta de algo que essa persona demonstra. É o incômodo com o que falta para os protagonistas que desperta um esboço do que seria o sentimento de revelação em quem lê, as personagens, nesses casos, se tornam o objeto de epifania, não necessariamente em sua concretização, mas em seu espectro, como uma revisitação ou releitura. O que de algum modo causa o levantar de olhos no leitor, que precisa refletir sobre o vazio, retornar a leitura, devanear, rompendo com a previsão da Teoria do Conto, que afirma que o gênero deve ser composto por textos que se leem em “uma sentada só”. Ao provocar essa pausa, esse tipo de conto clariciano se aproxima mais de um efeito esperado pelo gênero Lírico, supõe em sua definição o devaneio. De certo modo, essa escolha estética acaba causando no leitor um outro efeito de estranhamento, gerado não pela *intersubjetividade*, mas pela sensação de falta, de expectativa não correspondida, de vazio. Sendo assim, a

evidência de um vazio existencial destituído de profundas reflexões acaba movendo o próprio leitor em sua subjetividade.

No conto “A fuga”, de Clarice Lispector, escrito em 1979 e postumamente compilado no livro *A Bela e a Fera* (1992), há em foco mais uma vez o tipo de personagem mais recorrente nas narrativas claricianas, uma dona de casa infeliz e angustiada com a própria vida, com o casamento e com o seu lugar no mundo. Neste conto, como o próprio título sugere, há o relato da fuga dessa figura, que curiosamente dura o curto tempo do fim de uma tarde até tarde da noite. O conto é narrado em terceira pessoa e o narrador é dotado de uma onisciência que focaliza os pensamentos da protagonista.

O conto se inicia com a frase “Começou a ficar escuro e ela teve medo” (LISPECTOR, 1992, p.76), seguida da descrição da cidade em um fim da tarde de chuva, elementos que aparecem para enfatizar o deslocamento da personagem sem rumo, como é característico do estilo Lírico. Destaca-se que mesmo em meio ao seu intenso fluxo de emoções, a mulher se priva de sentar em um banco preocupada com que os passantes pensariam dela, receia o olhar de estranheza recaindo sobre si, e, portanto, prossegue caminhando na chuva, mesmo cansada. Este comportamento reforça o modo de vida da personagem ligado a um padrão burguês de aparências e julgamentos.

A história já começa depois que a fuga aconteceu, descrição desse ato se dá em meio ao conto. Inicialmente, Lispector opta por descrever o estado de espírito da personagem deslocada de sua normalidade. Ela pensava sobre o que iria acontecer, mas repudiava todo o pensamento de desistência ou de retorno a sua vida prosaica. E mesmo em seu momento mais íntimo de resistência ela se preocupava em não ser vista como estranha pelos outros. “Esperou um momento em que ninguém passava para dizer com toda força: Você não voltará” (LISPECTOR, 1992, p. 77). O que mais uma vez demonstra o quão arraigada está na personagem a questão da aparência social.

Há então o início de suas reflexões. A princípio notou que as coisas ainda existiam, alheias a sua vida, fora de seu papel social, ela constatou que ainda existia mundo e, portanto, possibilidades, o que demonstra que por muito tempo o receio da mudança aprisionou a protagonista. “Na rua, a possibilidade de voltar para casa é assustadora,

porque Elvira conhece a vida apenas pelo que enxerga através da janela” (NOGUEIRA, 2011, p. 75). Pela primeira vez o conto enfatizou seu lugar social. “Há doze anos era casada e três horas de liberdade restituíram-na quase inteira a si mesma [...]” (LISPECTOR, 1992, p.77), os doze anos de casamento soam nesse conto quase como o refrão de Poe em “O corvo”, há a contínua repetição dele ao longo do conto com uma significação diferente a cada vez, o que aproxima ainda mais esse conto da matéria Lírica. Neste momento, ela demonstra o tamanho da violação que esse casamento causou em sua subjetividade. E, logo em seguida o narrador evidencia: “Não havia, porém, somente alegria e alívio dentro dela. Também um pouco de medo e doze anos” (LISPECTOR, 1992, p. 77), ou seja, os tais doze anos de casamento pesavam na consciência da personagem em fuga.

Em sua caminhada a protagonista o pegou ônibus. Há a mudança de cenário. Ela vai para praia e observa de longe o mar na chuva. Com esta passagem o narrador oferece ao leitor o lugar em que a narrativa acontece. A personagem está para além do Morro da Viúva no Rio de Janeiro e saíra da Tijuca, lugar onde cresceu e por doze anos fora casada, o que reforça o lugar social da personagem. Ela era uma esposa de classe média.

Começa assim algo importante, enquanto olha o mar, a fugitiva tenta adivinhar a profundidade do trecho que fitava, mas as águas escuras e em intenso movimento não deixavam prever o que poderia ser um infinito ou só uma rasa superfície. Emerge aqui a imagem poética do vazio existencial. Isto gerava nela o sentimento de angústia, “Era como se estivesse se afogando e nunca encontrasse o fundo do mar com os pés. Uma angústia pesada. Mas por que a procurava então?” (LISPECTOR, 1992, p. 77). Assim como a *náusea* sartriana, a angústia da personagem é um elemento fundamental para o despertar da consciência, para a compreensão da realidade tal qual ela é.

Em seguida, ela confessa que essa história do fundo do mar lhe era muito anterior, vinha desde criança, que variou em outro momento com a história de um homem cuja gravidade não lhe fazia efeito “Então ele caía para fora da terra, e ficava caindo sempre, porque ela não sabia lhe dar destino. [...] continuava caindo, caindo e se acostumava, chegava a comer caindo, dormir caindo, viver caindo, até morrer caindo” (LISPECTOR, 1992, p. 78). Emerge assim, uma segunda imagem poética do vazio existencial. Uma menos angustiada e urgente, pois naturaliza a queda, que dura a vida toda.

Ambas passagens trazem à tona uma metáfora para a própria vida da protagonista em seus doze anos de casada. Conclusão que ela própria chega posteriormente, “Ela ri. Agora pode rir... Eu comia caindo, dormia caindo, vivia caindo. Vou procurar um lugar onde pôr os pés...” (LISPECTOR, 1992, p. 78). Nesse momento, fica claro como, em seus doze anos de casada, a mulher se jogou à inércia de existir, sem conhecer o fundo do mar e poder guiar seus passos ao longo da vida.

Fica evidente também o quanto o casamento mutilava sua subjetividade e individualidade em prol do lugar de esposa-classe-mãe. “Porque seu marido tinha uma propriedade singular: bastava sua presença para que os menores movimentos de seu pensamento ficassem tolhidos” (LISPECTOR, 1992, p. 78). O que a princípio foi um alívio, pois se cansava da intensidade de seus pensamentos anteriormente, mas gradativamente foi a fazendo se perder de si mesma. A lembrança do homem no espaço ou da angústia do fundo do mar a faziam sentir alívio. Alívio de liberdade, pois já não se reconhecia nessa angústia do vazio, tomara conhecimento e controle de sua própria existência.

Obrigada a representar vários papéis, a assumir várias máscaras, ela tem sua identidade esvaziada. E de tanto usar as máscaras, a personagem não sabe mais onde deixara seu verdadeiro eu. Mas é no espaço aberto da rua que ela agora tem a possibilidade de encontrar aquela outra parte de si que foi abandonada. Ela tem a oportunidade de encontrar seu duplo e através desse encontro enxergar por completo a imagem de si-mesma. (NOGUEIRA, 2011, p. 75)

Ela torna a repetir que não voltará para casa. Sente o clima frio depois da chuva e se sente bem. Ela se indaga se o marido ficará surpreso com sua fuga. “Sim, doze anos pesam como quilos de chumbo. Os dias se derretem, fundem-se e formam um só bloco, uma grande âncora” (LISPECTOR, 1992, p. 78) ela então descreve a sensação de vida que o casamento lhe trouxe “E a pessoa está perdida. Seu olhar adquire um jeito de poço fundo. Água escura e silenciosa. Seus gestos tornam-se brancos e ela só tem um medo na vida: que alguma coisa venha transforma-la” (LISPECTOR, 1992, p. 78). Emerge, mais branda que as anteriores, uma nova imagem poética do vazio da existência. Ela descreve a monotonia dos dias e a passagem indiferente do tempo. O marido sistemático e meticuloso que ela tem. Seu sentimento de liberdade fica ainda mais evidente quando ela pensa em dizer ao estranho que passava: “Meu filho, eu era uma mulher casada e sou agora uma mulher” (LISPECTOR, 1992, p. 78).

Com isto a narrativa sofre uma ruptura. Ela deixa de contar a sensação de liberdade e começa a contar como fora o momento de decisão de fuga. Descrevendo inclusive os doze anos como doze séculos, o que cada vez mais potencializa o peso da relação que ela tem com o marido. A decisão da fuga se deu numa rompente de calor e sufocamento, a princípio era só mal-estar e calor, de pois algo começou a crescer. Forma-se mais uma imagem poética da náusea. Do sujeito que não cabe mais em sua existência. Ela rasgou sua roupa em tiras e o ar a apertava e com um forte estrondo, a chuva começou. A chuva, neste momento, acompanha a mudança da personagem, que em um estrondo rompeu com a forma anterior de existir. Ela então se vestiu, juntou todo dinheiro que encontrou e foi embora. Assim, sem nenhum plano, sem nenhuma reflexão. Apenas numa onda de desespero e agonia. Nada de epifania, nada além de doze anos entalados.

Ela finalmente sente fome, como sinal de vida que não sentia há doze anos. Fantasia uma ida ao restaurante, a comida, um quarto de hotel, um navio partindo e as águas do mar. Percebe que não tem dinheiro e mais uma vez se preocupa com o que as pessoas pensariam se a vissem sozinha no hotel. Então, contra todas as expectativas que o conto constrói, ela desiste da fuga. Decide voltar para casa e se perdoa por isso. “Oh, tudo isso é mentira. Qual é a verdade? Doze anos pesam como quilos de chumbo e os dias se fecham em torno do corpo da gente e apertam cada vez mais. Volto para casa. Não posso ter raiva de mim, porque estou cansada. E mesmo tudo está acontecendo, eu nada estou provocando. São doze anos” (LISPECTOR, 1992, p. 80). Então ela decide ser de novo o homem no espaço, abre mão de sua liberdade. E agora os “doze anos” soam como justificativa para sua volta.

Volta para casa, seu marido está lendo na cama, fala da filha que teve dor de dente e que não recebeu o recado que estaria fora por tanto tempo. “Toma um copo de leite quente porque não tem fome” (LISPECTOR, 1992, p. 81). A fome que sentira há pouco, seu sinal de vida, desaparecera. Ela voltou a não mais viver plenamente. Ela é sugada pelo cotidiano do pijama macio, do beijo no rosto, do desligar das luzes e do pedido do marido para acordá-lo às sete horas. Ela chora sua desistência e sua vida. E o navio, como sua fuga, se afasta adentrando a noite. “A personagem volta para casa e continua vivendo do mesmo modo, porém, com a dor de ter descoberto seu inexistencialismo” (NOGUEIRA, 2011, P.75).

Neste conto há toda a construção de expectativa de fuga, de resistência, de libertação do casamento. Espera-se que ela entenda sua condição de submissão, ou que ao menos entenda alguma coisa. Se clama por uma epifania que seja, algo que contraste com as imagens de vazio. Que ela vá adiante, que não seja o homem no espaço, que encontre o fundo ou a superfície do mar, que não tenha os olhos de fundo de poço, mas ela continua caindo, ela continua afogando. Nem em seu rompente de fuga ela refletia com profundidade. Ela volta para casa. Aceita o passar de ainda mais anos condenada ao seu casamento, sua vida e a sua posição. E isto é uma quebra da expectativa da tensão conflitiva do conto. A personagem assume o lugar do objeto incômodo e não compreendido aos olhos do leitor. É a partir desta construção que o texto *ressoa* e *repercut*e no leitor.

Constrói-se uma série de imagens ao decorrer do conto: a mulher perdida na rua no meio da chuva, alguém que se afoga no mar sem encontrar apoio para os pés nem a superfície da água, o calor sufocante dentro do apartamento seguindo pelo ato desesperado de rasgar o vestido em tiras, o marido insuportavelmente meticuloso, o navio partindo no meio da noite, o homem no espaço caindo eternamente, vivendo caindo.

Essas imagens emergem na mente *repercutindo* sensações profundas que chegam a tirar um pouco do ar, causar incômodo e angústia em quem lê. Assim, o leitor, sobretudo a leitora, pode reconhecer, em um processo de ressonância, a angústia de ser uma mulher, dentro de um papel social, tolhida de sua individualidade e condenada ao vazio existencial.

Retomasse aqui a questão da busca pelo *eu* apresentada no capítulo 2. Neste caso, não há a negação do que se revelou a partir de uma epifania, mas há a negação da consciência e liberdade da própria vida.

Outro conto em que fica bastante clara a ausência é o “Uma galinha”, publicado no ano de 1960, no livro *Laços de Família*, em que, em certa medida, se assemelha ao conto “A fuga”.

Esta narrativa conta com um narrador onisciente intruso, que possui acesso aos pensamentos e sentimentos dos personagens de modo geral e manifesta suas opiniões acerca da história que conta.

Trata-se da história de uma galinha que tenta fugir de seu abate e acaba por botar um ovo. O conto é aparentemente simples, pelo protagonismo ser de uma galinha e por existir uma certa comicidade no texto. Mas “[...]Nisso, convém mencionar que [...] é o instante da fuga de uma galinha que permite ao leitor relacionar a história da galinha com aspectos formais e temáticos ligados ao feminino [...]” (NOGUEIRA, 2011, p. 63).

Era uma galinha calma que fora escolhida indiferentemente para o almoço de domingo “Não olhava para ninguém, ninguém olhava para ela. [...]Nunca se adivinharia nela um anseio” (LISPECTOR, 1998, p. 30). Tal qual a protagonista do conto “A fuga”, a galinha se põe a fugir de seus predadores, ela incha o peito, abre as asas e alcança o terraço e demorou ainda um instante para que descem pelo acontecido. Lá ficou hesitante enquanto a família era chamada devido sua fuga. O dono da casa lançou-se numa busca no terraço pela galinha motivado pela vontade do almoço e a necessidade de praticar algum esporte. “Pouco afeita a uma luta mais selvagem pela vida, a galinha tinha que decidir por si mesma os caminhos a tomar, sem nenhum auxílio de sua raça” (LISPECTOR, 1998, p. 30-31), ou seja, sem memória e sem histórico de rebelação de outras como ela. “Sozinha no mundo, sem pai nem mãe, ela corria, arfava, muda, concentrada. [...] E então parecia tão livre” (LISPECTOR, 1998 p. 31). A galinha foge em busca da vida, como a mulher foge na chuva do fim da tarde no Rio de Janeiro. Ela busca vida e se sente viva. Sozinha.

Estúpida, tímida e livre. Não vitoriosa como seria um galo em fuga [...]. É verdade que não se poderia contar com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista. Sua única vantagem é que havia tantas galinhas que morrendo uma surgiria no lugar no mesmo instante outra tão igual como a que se fora a mesma. (LISPECTOR, 1998, p. 31)

Essa passagem levanta uma questão séria que começa a fazer refletir sobre o que significa a figura da galinha no conto. A atenção do narrador ao fato da galinha se colocar como forma diferente de um galo, começa deslocar o olhar do animal lutando pela própria vida, para um recorte de gênero. “Estúpida, tímida e livre”, mais uma vez, nota-se mais uma vez semelhanças com Elvira, a mulher de “A fuga”. “nem ela própria contava consigo”, ao contrário do que seria um galo, confiante em seu gênero, sua crista, e acostumado com esta posição de luta e sobrevivência, o homem. As galinhas sofriam violências, morriam dia pós dia, tão objetificadas que eram, tão pouco valiosas eram

apenas substituídas, sem qualquer comoção, destituídas de sua própria liberdade de existência. Assim como as mulheres, violadas, mortas, objetificadas, dia pós dia, sem que suas mortes e submissão sejam muito levadas em conta. Sozinhas estão as mulheres em suas vitórias e derrotas, tal qual a galinha deste conto.

Ela então foi capturada, exibida como um troféu e jogada no chão da cozinha. No entanto, algo aconteceu, ela botou um ovo. Tudo mudou. Sua maternidade inconsciente fora santificada e motivo não somente de sua salvação provisória, mas de sua temporária glorificação. Decidiram não matá-la, decidiram promove-la a animal doméstico que necessitava de cuidados. “A galinha tornara-se a rainha da casa. Todos, menos ela, o sabiam” (LISPECTOR, 1992, p. 32). Por vezes, manifestava alguns resquícios de coragem da grande fuga e circulava pela casa “embora a pequena cabeça a traísse: mexendo-se rápida e vibrátil, com o velho susto de sua espécie já mecanizado” (LISPECTOR, 1992, p. 32).

Veza ou outra se lembrava de sua coragem “[...] se fosse dado às fêmeas cantar, ela não cantaria mas ficaria muito contente. Embora nem nesses instantes a expressão de sua cabeça vazia se alterasse” (LISPECTOR, 1992, p. 32). Nessa passagem, mais uma vez ressalta-se a questão do gênero. Nota-se que ela não pode cantar por conta de seu gênero e mesmo que pudesse permaneceria calada, em sua condição de galinha - mulher submissa. E nesses pequenos instantes de alegria e lembrança de vitória, sua “cabeça vazia”, descaracterizada da reflexão e da subjetividade, tal qual Elvira, mudava, se lembrava da própria existência e potencial, que a ela, por ser galinha, nunca fora apontado.

Por fim, sem muitas delongas, o narrador em menos de uma linha afirma que mataram-na, a comeram mesmo depois disso tudo.

Este conto aparentemente simples, se revela muito crítico e evidencia questões sociais muito profundas, a questão do gênero, sendo a galinha um símbolo para o próprio lugar da mulher na sociedade, do qual ela precisa ocupar sem rebelar-se, sem pensar e sem fugir, submissa e presa ao mecanismo cotidiano, sem cantoria permitida e com alegria contida. Ou como a questão da forma como a sociedade trata a maternidade. Pouco importa a galinha antes de botar o ovo, pouco importa o que aconteceu do ovo, que nunca

mais foi mencionado. Importa que ela botou o ovo e sua maternidade foi santificada, até ela não importar mais e ser de novo só mais uma galinha. Ser morta e devorada com indiferença. Se o ovo foi comido ou não, se germinou ou não, se foi prematuro ou não, não interessa. Interessa apenas o lugar santificado que a maternidade é colocada.

O retrato da mulher submissa e tolhida de sua subjetividade em “A fuga”, de certa forma é o retrato da mulher simbólica em “Uma galinha”. Tola, frágil, submissa a sua própria existência e condição. Presa em sua vida, com apenas um pequeno momento radiante de liberdade contido na fuga. No caso da galinha deste conto, não há nem se quer a consciência de existência, de vazio, e, portanto, não há também a angústia e a náusea. O conto se constrói a partir do vazio da personagem. Essa falta, assim como em “A fuga” é incômoda para quem lê. O conto, aqui funciona como o rato ruivo morto, a partir de sua existência incômoda deslocamos nosso olhar para um outro estado de consciência.

Saltam à mente imagens como a figura desajeitada e desesperada da galinha fugindo pelos telhados enquanto um homem de calção corre atrás dela, a galinha acuada no chão da cozinha botando um ovo sem querer, ela ciscando pela casa imaculada por sua maternidade, as pessoas da família comendo frango em um dia qualquer, imagem esta que, particularmente, gera repulsa e náusea ao leitor, especialmente na leitora que se identifica com a figura da galinha.

Aqui, a *ressonância* acusa a associação da figura da galinha com a figura da mulher na sociedade misógina. Reconhece a violência e os símbolos de submissão. Ativa o incômodo e o desconforto. Já a ressonância, chegando nas profundezas da alma, desperta, para quem se sente como galinha em fuga profunda ou para quem entende como é ser assim pela experiência do conto, angústia, raiva. O que faz deste conto, assim como é o conto “A fuga”, um conto de denúncia de uma condição social de desigualdade e repressão.

Considerações finais

Este estudo iniciou-se a partir da leitura da Clarice Lispector em um tempo alheio ao do trabalho, no tempo de descanso, de pausa, que permitiu os vários devaneios e as imersões na alma que o texto poderia trazer em seu potencial poético. Foi a partir do contato com a obra de Lispector que se fez entender a proposta de leitura poética de Bachelard quando ela foi apresentada em discussões teóricas. Foi com a identificação do texto no eu mais íntimo do leitor em um período de entrega que fez-se sentir a ação da ressonância e da repercussão.

Sufocando-se de tanta Beleza e complexidade, que falava de um eu, mas de um todo também e ao mesmo tempo renovava violentamente o olhar, pode-se sentir intimamente o que explicou Bachelard, que supera de algum modo o pensamento puramente crítico e teórico, e busca o que há de mais lindo na experiência literária, o afeto. Foi assim, a partir do afeto que pode-se explorar a possibilidade de leitura das imagens que estavam ligadas à epifania, as quais mais provocavam comoção e mudança no olhar, e propor um estudo mais aprofundado sobre a relação da poética do olhar com os contos de Clarice. Intensos, flamejates, grotescos, incômodos, reveladores.

Percebeu-se ao longo do percurso de pesquisa alguns elementos fundamentais para a leitura do conto clariciano: o caráter lírico da autora, mesmo tratando-se de textos narrativos; a necessária brevidade do conto a fim de gerar intensidade; a suspensão do tempo narrativo no recorte do conto; as características do conto moderno de Lispector; o momento especial do conto clariciano construído em torno da busca de quem se é; a efemeridade do autoconhecimento; o momento especial construído a partir do olhar epifânico, que por sua vez, é possível a partir do estranhamento; a presença do Grotesco nos contos claricianos; a reinauguração da linguagem a partir da experiência poética, que tem consequência na quebra do automatismo da vida prosaica.

Observou-se uma questão que pode ser aproveitada em estudos posteriores: como, de alguma forma, Bachelard atualiza o conceito de Catarse. Bem como o próprio potencial poético da narrativa clariciano, a qual poderia ser observada também em seus romances e crônicas.

De modo geral, acredita-se que a leitura desses contos a partir desse referencial que se atenta à poética do olhar foi importante para compreender aspectos do conto clariciano, para revisitar e compreender os aspectos já levantados em estudos anteriores. Possibilitando também uma leitura e estudo muito afetivo da obra de Clarice Lispector.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. In: Os pensadores, “Bachelard”. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. Martins Fontes, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e o Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo, HUCITEC; Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1984.

BÍBLIA, Português. A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, 2015.

BEZERRA, Cícero Cunha. “O enigmada visão”: Clarice Lispector e Merlau Ponty. Terra Roxa e outras terras: Revista de Estudos Literários, Londrina, V. 24, p. 49-58, dezembro 2012. Disponível em:

<www.uel.br/pos/letras/terraroxa/index.php?option=com_content&task=view&id=50&Itemid=73>. Acesso em: 22 dez. 2018.

CAEIRO, Alberto. “O mundo não se fez para pensarmos nele”. In: *O guardador de Rebanhos*. -Poema II. Lisboa: Ática, 1946 (10ª ed. 1993) - 24.

CHKLOVSKI, Viktor. “A Arte como Procedimento”. In.: *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

CLARICE LISPECTOR E O EFEITO DO ESTRANHAMENTO. Café filosófico. São Paulo: TV Cultura, 30 de agosto de 2016. Programa de TV, convidada Joemi Jaffe. Disponível em <https://youtu.be/WV7vq5g_DQM>. Acesso em: 22 dez. 2018.

CORTÁZAR, J. *Válise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção”: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n.53, p.166- 182, mar./maio 2002. Disponível em: <http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/Friedman_Ponto-de-vista-ilovepdf-compressed.pdf>. Acesso: 22 fev. 2018.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril, 1978.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Trad. Célia Berrettinni. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *A Bela e a Fera*. 4 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1992.

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

_____. *A Legião Estrangeira*. São Paulo: Editora Ática, 1983.

_____. *A Maça no Escuro*. Rio de Janeiro: 1998.

_____. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Paixão segundo G.H.* (ed. crítica). UNESCO, coord. Benedito Nunes. Paris, Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle; Brasília, DF, CNPq, 1988.

_____. *Panorama com Clarice Lispector*: entrevista. São Paulo, TV Cultura, 1 de fevereiro, 1977. Entrevista a Júlio Lerner.

_____. *Perto do coração Selvagem*. Rio de Janeiro: A noite, 1944.

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

MONTERO, Teresa (Org.). *Clarice na cabeceira*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MOUSINHO, L. A. “Ficção e experiência”: o particular, o fragmento e o instante. *Fênix: revista de história e estudos culturais*. Janeiro/ Fevereiro/ Março de 2007 Vol. 4 Ano IV n.1. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br/PDF10/ARTIGO2.SECAO.LIVRE.Luiz.Antonio.Mousinho.pdf>. Acesso: 22 fev. 2018.

NOGUEIRA, Vilmária Chaves. *Retratos Narcisos*: metáforas da identidade cindida na construção de personagens em três contos de Clarice Lispector. Dissertação (dissertação de mestrado em Letras) – UERN. Rio Grande do Norte, 2011.

NUNES, B. *O Drama da Linguagem*: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

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

ORLANDI, Eni. P. *Análise de discurso*: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2012.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo Livros, 1995.

SÁ, O. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, Lorena: Faculdades Integradas Tereza D'Avila, 1979.

_____. "Paródia e metafísica". In: *A paixão segundo G.H.* (ed. crítica). UNESCO, coord. Benedito Nunes. Paris, Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle; Brasília, DF, CNPq, 1988.

SARTRE, Jean – Paul. *A náusea*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

San'Anna, Bruno Sandroman Reis. *Leitura Literária em Gaston Bachelard*. Paraná: Repositório Digital Institucional da UFPR, 2016. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/45290>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Paulo Ronái. São Paulo: Editora Globo, 2011.