



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU



JULIANA FRANÇA GONÇALVES GIMENES

CLARICE LISPECTOR E A LINGUAGEM:

**memórias metaforizadas em *Felicidade Clandestina*,
Restos do Carnaval, *Cem anos de perdão***

UBERLÂNDIA/MG

FEV/ 2017

JULIANA FRANÇA GONÇALVES GIMENES

**CLARICE LISPECTOR E A
LINGUAGEM:**

**memórias metaforizadas em *Felicidade Clandestina*,
Restos do Carnaval, *Cem anos de perdão***

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós Graduação em Letras.
Curso de Mestrado em Estudos Literários
do Instituto de Letras e Linguística da
Universidade Federal de Uberlândia
como requisito parcial para obtenção do
título de mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Letras/ Estudos
Literários

Linha de pesquisa: Literatura, Memória
e Identidade

Orientadora: Prof^ª. Dra. Betina Ribeiro
Rodrigues da Cunha

UBERLÂNDIA/ MG

FEV/ 2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

G491c Gimenes, Juliana França Gonçalves, 1982-
2017 Clarice Lispector e a linguagem : memórias metaforizadas em
Felicidade clandestina, Restos do carnaval, Cem anos de perdão / Juliana
França Gonçalves Gimenes. - 2017.
109 f.

Orientadora: Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha.
Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica -
Teses. 3. Lispector, Clarice, 1925-1977 - Crítica e interpretação - Teses.
I. Cunha, Betina Ribeiro Rodrigues da. II. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III.
Título.

JULIANA FRANÇA GONÇALVES GIMENES

CLARICE LISPECTOR E A LINGUAGEM: MEMÓRIAS METAFORIZADAS


Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Cursos de Mestrado e Doutorado do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidades

Uberlândia, 23 de fevereiro de 2017.


Banca Examinadora:



Prof. Dra. Betina Rodrigues Ribeiro da Cunha / UFU



Prof. Dr. André Luis Gomes / UnB



Prof. Dra. Joana Luiza Muylaert de Araújo

Dedico aos meus pais e exemplo, Libério e Celinha; e ao meu amor, Udson.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, minha vida!

Agradeço aos meus pais amados, por toda luta, amor e carinho.

À minha irmã Luciana e cunhado Marcelo, pelo incentivo.

Ao meu amor, Udson, por todas as noites “mal dormidas”, pela paciência e compreensão.

Agradeço à minha orientadora e “mãezona” Betina, por todo ensinamento e afeto.

Aos meus professores, pelo respeito e aprendizagem que proporcionaram.

Agradeço ao Sr. José Côrtes (*in memoriam*), pela amizade e ajuda.

A todos os motoristas da Prefeitura Municipal de Patrocínio, pelas “caronas”.

A todos os amigos do curso, pelo companheirismo e acolhida.

Aos secretários do curso, Maiza e Guilherme, pela prontidão e gentileza.

Ao coordenador do curso e grande professor Ivan.

Ao diretor da minha querida escola, Renato Cunha, e aos meus colegas de trabalho, por toda cooperação.

“Clarice, eu não leio você para a literatura, mas para a vida.”

Guimarães Rosa

RESUMO

Clarice Lispector, por meio de uma linguagem figurada, faz do seu trabalho escritural uma arte da palavra. Pela utilização de expressões metafóricas, ela fala, desperta sentimentos e emoções diversas. Sua leitura é inquietante, pois provoca o desencadeamento de diferentes emoções no leitor. Seu modo de narrar, volta-se para o ser humano como sujeito dotado de razão, mas, sobretudo de emoção. Desta forma, sua leitura é sensível, o que faz das metáforas utilizadas também sensíveis por serem em grande parte, afetivas e subjetivas. Ao narrar as memórias da infância, a autora, por meio das três narradoras, tece suas narrativas por entre a ficção, revelando sensualidade e criatividade. A memória, então, relaciona-se com a metáfora no sentido de desvelar uma outra história contida em cada conto, que vai além da palavra, que esconde-se por meio delas. Os contos analisados neste estudo estão reunidos em um de seus livros: *Felicidade Clandestina*. São eles que compõem o corpus do estudo: *Felicidade Clandestina*, *Restos do carnaval*, *Cem anos de perdão*. Pela leitura dos contos e da relação que se estabeleceu entre eles e a teoria literária que fundamenta o trabalho foi possível chegar a algumas considerações a respeito da relação existente entre a memória e a metáfora, sendo a segunda um recurso criativo e sensitivo para expressão da primeira, o que reforça a habilidade sensível de Clarice Lispector em ser uma *tecelã* de palavras.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; conto; letras; memória; metáfora.

ABSTRACT

Clarice Lispector, through figurative language, makes his scriptural work an art of the word. Through the use of metaphorical expressions, it speaks, awakens diverse feelings and emotions. Its reading is disturbing, because it causes the triggering of different emotions in the reader. His way of narrating turns to the human being as a subject endowed with reason, but above all of emotion. In this way, his reading is sensitive which makes the metaphors used also sensitive because they are largely affective and subjective. In narrating the childhood memories, the author, through the three narrators, weaves her narratives through fiction, revealing sensuality and creativity. Memory, then, is related to the metaphor in the sense of unveiling another story contained in each tale, which goes beyond the word, which is hidden through them. The short stories analyzed in this study are gathered in one of his books: *Clandestine Happiness*. They are the composers of the study corpus: *Clandestine Happiness*, *Carnival Remains*, *One Hundred Years of Forgiveness*. By reading the stories and the relationship established between them and the literary theory that underlies the work, it was possible to arrive at some considerations about the relation between memory and metaphor, the second being a creative and sensitive resource for the expression of the first Which reinforces Clarice Lispector's sensitive ability to be a weaver of words.

KEYWORDS: Clarice Lispector; tale; letters; memory; metaphor

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1 A INCÓGNITA LITERATURA: UMA REFLEXÃO ACERCA DO CONTO E DA METÁFORA.....	21
1.1 Um pouco de literatura.....	22
1.2 Era uma vez... o conto.....	27
1.3 O conto moderno.....	29
1.4 A metáfora como linguagem literária.....	38
2 A RELAÇÃO ENTRE MEMÓRIA E IDENTIDADE NA FICÇÃO CLARICEANA: LAÇOS FIGURATIVOS.....	44
2.1 A metáfora conotativa e sua abrangência na linguagem literária.....	45
2.2 Memória como manifestação literária: a tess(c)itura da linguagem.....	48
2.3 A relação entre a memória e a identidade.....	57
3 UMA ANÁLISE DO TRABALHO DA LINGUAGEM DE CLARICE LISPECTOR: METÁFORAS COMO REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA..	62
3.1 Felicidade Clandestina: do livro ao amante.....	63
3.2 Restos do carnaval, restos de memória.....	72
3.3 A escrita metafórica em <i>Cem anos de perdão</i> : a memória como trabalho e dissimulação.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS.....	101

INTRODUÇÃO

Clarice Lispector possui um acervo bastante diversificado e, em suas obras, é possível perceber traços múltiplos que marcam o estilo da autora. O leitor, mediante as narrativas envolventes de Lispector, desencadeia uma série de emoções que vão desde o aguçamento da sensibilidade ao incômodo. O conflito de sentimentos leva à percepção dos textos que causam questionamentos. É como escreve Cunha, “Clarice de muitas perguntas e, quase sempre, nenhuma resposta, ou uma resposta que seria a própria experiência de vida, de escritura e de compromisso com lúcida e dolorosa sensibilidade” (CUNHA, 2012, p. 07).

Em seu trabalho escritural, Lispector vale-se de alguns recursos que expressam ações corriqueiras e, ao mesmo tempo, insólitas. Nesse espaço entre o comum e o excêntrico é que a autora se apropria da linguagem para tecer narrativas sedutoras, imersas em metáforas que constituem e se constituem de sentimentos íntimos expressos nas linhas de seus textos.

Como boa tecelã de palavras, Clarice Lispector tece por entre os vazios do texto e não só o faz como também os amplia de forma que, o leitor, em uma atitude de co-construtor, seja incentivado a preencher as lacunas das tramas.

Agarrando-se à sensualidade da língua, a autora constrói e, ao mesmo tempo, desconstrói identidades, pela capacidade de posicionar suas personagens em uma condição de errância, conforme comenta Lucchesi ao observar que a autora dá vida a personagens moribundos, ou seja, seres que vivem à procura da própria significação movida pela angústia. E, acrescenta: “cuja essência repousa no fato de ela supor que a travessia existencial desemboca necessariamente num sentido finito ou num sujeito transcendental modelar” (LUCCHESI, 1987, p. 8).

Os estudos de Lucchesi, nesse sentido, apontam para a problemática existencial que converge nas indagações acerca do existir, situação verificável na escrita clariceana; seja associada à voz que narra, seja das personagens retratadas. O elenco que integra suas tramas revela a dualidade entre a inconstância e a trivialidade, estando, sua maioria, em estado de metamorfose, no sentido de se descobrirem ou buscarem, insaciavelmente, por si, por um sujeito apaziguador, mesmo que tal busca seja refletida no outro.

A simbologia presente nas narrativas de Lispector merece um olhar especial, uma vez que apontam para um “além de”, ou seja, sua narrativa é provocativa, ousada, não

limitando à ingenuidade; pelo contrário, ousamos dizer que simula a ingenuidade escritural.

A leitura de suas narrativas torna-se pluridimensional, abrangendo diferentes segmentos que desembocam nas mais variadas interpretações e tem como raiz a capacidade criativa da autora, pois, ao tecer, Lispector parece, aos olhos do leitor, deixar alguns pontos soltos a serem costurados por ele, no momento em que entra em contato com as narrativas.

O uso de metáforas revela a criatividade da autora, que insinua, provoca, se revela ao leitor e com este dialoga. O envolvimento que ocorre entre a narrativa e leitor, desencadeada pela metáfora, associa-se com o pressuposto que Aristóteles (2004, p. 83) defendia de que “a metáfora permite a expressão de uma ideia nova” e, por assim ser, faz com que o interlocutor seja capaz de encontrar um ponto comum entre os elementos que constituem a metáfora.

Tal característica da metáfora ultrapassa sua função de mero recurso figurativo, “que serve para ornamentar, embelezar a linguagem” (SARDINHA, 2007, p. 23), pois abrange uma capacidade intelectual e criativa que ultrapassa o arranjo, significando um trabalho mental carregado de intenções e insinuações.

Vilela afirma que “a metáfora está, ultimamente, sendo interpretada como um fenômeno abrangente, afetando não apenas a linguagem mas o próprio sistema de pensamento e de categorização do real e mesmo a ação humana” (VILELA, 2002, p. 63). A linguagem nasce como metáfora e o que faz dela literária é a sensibilidade de envolver quem dela se apropria ou a recebe em uma esfera ficcional, de possibilidades, de vários sentidos.

Ao apropriar-se da metáfora, Lispector assume seu caráter criativo e bem elaborado em relação à linguagem e, ressalta, assim, a ponte que liga suas narrativas ao leitor. Este último adentra-se na esfera ficcional, de tal forma, a buscar significação para o vasto mundo de sentimentos e emoções que lhe são apresentados no momento em que se inserem no espaço ficcional por meio da leitura.

Considerando-nos como umas dessas interlocutoras de Clarice Lispector e na tentativa de buscar significação decorrente de possíveis inferências, a ponto de deixarmos envolver pela esfera sensível clariceana, é que pretendemos traçar os caminhos deste estudo. Apreciamos sua escritura e sua habilidade criativa valendo-se da linguagem

figurada. Percebemos sua capacidade notória e antagônica de dizer o indizível e de não dizer aquilo que é dito e, tal recurso, é encantador.

Não propomos nem temos pretensão de decifrar ou codificar mensagens implícitas nos contos em estudo, mas sim, analisá-las à luz de ideias de diferentes pesquisadores que se dedicam ao estudo da linguagem clariceana, buscando significações, vestindo-nos de reflexões acerca da linguagem metaforizada, ou seja, posicionando como apreciadoras de suas metáforas, assim como acentua Sacks: “um apreciador de uma metáfora deve fazer duas coisas: ele deve perceber que a expressão é uma metáfora e deve imaginar o objetivo da expressão”(SACKS, 1992, p. 13).

Imaginar o objetivo da expressão é, pois, dialogar com Lispector, trilhar com suas personagens buscando melhor compreensão, tanto dos contos quanto das possibilidades de interpretação que eles oferecem, na interação com pensamentos que vão além da simples palavra presente no texto suplicante para ser “colhida”. Assim como em um de seus contos, Lispector fala da necessidade das pitangas serem colhidas para não “morrerem virgens no pé”, assim também são as palavras nos contos clariceanos: querem ser exploradas, penetradas para não passarem despercebidas.

Foi pela exploração do mundo linguístico sedutor da autora que ocorreu a escolha do tema - difícil tarefa - visto o desejo de pesquisar um viés da contista que não tivesse sido tão explorado. Algo que representasse novidade no meio acadêmico. Contudo, a literatura de Lispector é objeto de estudo de muitos pesquisadores e, almejar o inédito, é quase uma utopia. Todavia, agarramo-nos à ideia de que há infinitas maneiras de olhar um mesmo objeto e arriscamo-nos a desvendar um pouco mais a linguagem dessa incógnita chamada Clarice Lispector.

Viajar por entre os significados e possibilidades que a palavra ou expressão passa a designar ao se tornar um objeto maleável faz deste estudo uma aventura prazerosa e, ao mesmo tempo, desafiadora.

Ler Clarice Lispector e compreender seus textos é uma tentativa de compreender a própria escritora que se esconde por detrás de suas personagens, que se vale de diferentes máscaras e que se mescla às suas personagens. A leitura, então, desse fenômeno literário não é tarefa fácil já que suas narrativas exigem muito do leitor. É preciso deixar-se envolver, pois sua escrita “descentraliza o leitor constantemente, questiona-o, abalando seu sistema de referência” (KANAAAN, 2003, p. 19).

A mesma autora chegou a dizer que a escritura de Lispector é um “jogo infinito e inacabado” pelo fato das palavras sempre apontarem para outros horizontes (KANAAAN, 1999, p. 19).

Para Gomes, a escrita da autora é calcada no modo peculiar de tratar de diferentes temas ligados às injustiças sociais e das consequências advindas do capitalismo em uma sociedade marcada pelas desigualdades. “Sua linguagem é metafórica e reflexiva, nos hiatos do texto é que se pode reconhecer o grito social” (GOMES, 2004, p. 110).

Dessa forma, as palavras utilizadas pela contista são sugestivas, alusivas e impregnadas de sentidos múltiplos que comportam, emoção, crítica, sensação, o que possibilita várias leituras de suas obras, diferentes tentativas de compreensão de uma alma marcada pela melancolia, solidão e necessidade de criação. Criava para viver. Escrevia para sentir-se viva.

Barthes (1977) atribui à Literatura três forças, que denomina de *mathesis*, *mimesis*, *semiosis*. A terceira oriunda da semiótica possui, segundo o autor supracitado, a ação de “jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem.” Tal jogo designa a função de usar, de manipular, de manejar com habilidade as palavras, a própria linguagem e sua expressão, no sentido de causar certo deslocamento, ao qual Barthes ainda acrescenta “pois o poder se apossa do gozo de escrever como se apossa de todo o gozo, para manipulá-lo e fazer dele um produto gregário, não perverso (...) transportar-se para onde não se é esperado” (BARTHES, 1977, p. 26).

Assim como Barthes trata do ato de jogar, é possível perceber que Clarice Lispector joga com as palavras e joga também com o leitor, envolvendo-o na teia ficcional, em um pacto¹. Ao associar suas narrativas à experiência, seja da própria autora, seja do leitor, ela dá vida a personagens e sentimentos os mais difusos. E, como a Literatura é arte da palavra, as palavras utilizadas por Lispector cumprem seu papel artístico de encantar, provocar, emocionar, surpreender e tantas outras manifestações que surgem do contato do leitor com sua leitura.

Segundo Shiff, em uma comparação entre o papel do artista com a do escritor,

A experiência associada à obra de arte pode ser a do artista ou a do público. Em ambos os casos, a obra é, geralmente, considerada viva.

¹ Termo utilizado por Philippe Lejeune para expressar a relação entre autor e leitor em seu livro: *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, 2008.

Ela parece viva tanto pelo fato de apresentar a vida ou experiência do artista como pelo fato de ela poder induzir uma resposta empática por parte do espectador que faz com que ele sinta a força viva que se encontra no interior da obra em si (SHIFF, 1992, p. 116).

O escritor é o artista da palavra. Não é por acaso que Fernando Pessoa declarou em um de seus textos que “livros são papeis pintados com tinta” (PESSOA, 1969, p. 289). Por meio dessa exposição, Pessoa mostra uma comparação entre a Literatura e a Arte. A literatura é fruto da Arte que, valendo-se da linguagem, confere-lhe um outro sentido: uma expressão literária.

Lajolo comenta que “a linguagem parece tornar-se literária quando seu uso instaura um espaço de interação de subjetividades que escapa ao imediatismo e ao estereótipo das situações e usos da linguagem que configuram a vida cotidiana” (LAJOLO, 1982, p. 38).

A Literatura floresce da manifestação humana que procura atribuir sentido à vida. Por ela, o homem torna-se capaz de transportar-se de sua condição real, ou que pelo menos pensa ser real, para beber na fonte da ficção, da imaginação. A Literatura é, então, o refúgio das mentes que criam, dos olhares que se lançam a novos horizontes. É o despontar de possibilidades.

Ao distinguir o historiador do poeta, Aristóteles (2004) reconhecia a amplitude da literatura, o que o fez afirmar que ela representa possibilidades. A mesma afirmativa é retomada por Lajolo quando em um de seus estudos literários diz que “o mundo da Literatura, assim como o da linguagem, é o mundo do possível” (LAJOLO, 1982, p.48).

Com base nas ideias expostas anteriormente, é possível reconhecer que a Literatura, como mundo de possibilidades, abre espaço para o escritor criar, inventar e reinventar, navegar por entre a imensidão de águas que são as palavras.

Clarice Lispector não foge a esta capacidade, mas destaca-se por tentar criar um estilo próprio de escrita, uma tessitura inquietante que provoca, lateja e expõe o humano como ser fragmentado e em construção, que busca uma identidade e sentido para a existência.

O presente estudo tem como objetivo analisar narrativas de Clarice Lispector, buscando destacar os recursos expressivos empregados na linguagem metaforizada utilizada pela autora em três de seus contos de memória. Pretende, desta forma, refletir sobre a questão da memória atrelada à figura da metáfora a partir dos três contos,

observando, pois, sua linguagem, atentando para os elementos simbólicos e discursivos que constroem as metáforas dos contos, “*Felicidade clandestina*”, “*Restos do Carnaval*”, “*Cem anos de perdão*”.

A escolha dos três contos deve-se ao fato de serem eles, contos de memória, narrados em 1ª pessoa e que reportam à imagem de infância vivenciada pela autora, e trabalhada com sutileza, passa a ser experimentada pelas narradoras de cada conto. Expressam, pois, acontecimentos infantis experimentados pela própria autora. Importante então destacar sua infância e o período em que viveu em Recife já que os três contos apresentam o cenário como sendo esta cidade nordestina.

Autores como Gotlib (1995), Ferreira (1999) dentre outros tais como Moser (1999), sendo a primeira grande contribuinte para a realização das outras duas biografias, dedicaram parte de seus trabalhos em analisar e comentar a vida e obra de Clarice Lispector e nas três biografias pode ser verificável a especial atenção atribuída à infância da autora, até porque, marcada por grandes conflitos, desde esta fase é possível reconhecer seu espírito escritor.

Além disso, foi preciso delimitar e restringir o corpus do estudo na tentativa de atender as exigências do curso, sendo então escolhidos os contos *Felicidade Clandestina*, *Restos do Carnaval* e *Cem anos de perdão*.

Os três contos em estudo encontram-se publicados no livro intitulado “Felicidade Clandestina”. O título do livro é emprestado ao título de um dos contos e a combinação das palavras “felicidade” e “clandestina” podem ser explicadas por alguns autores como é o caso de Moser (2013, p. 184). Para ele, o nome pode ser compreendido por fazer alusão a uma obra lida por Lispector e que lhe causara grande impacto. Trata-se de “Felicidade”, de Katherine Mansfield².

Também Gotlib (1995) menciona o livro ao ressaltar que fora o primeiro comprado pela autora, quando já adolescente e que, ao folheá-lo, identificou-se com ele de tal forma que jamais o esquecera.

Por nomear seu livro de contos de “Felicidade Clandestina” e até mesmo o próprio conto, pode-se pensar em uma relação que Lispector estabelece com Mansfield, no intuito de aproveitar, mesmo que reinventando o sentido da expressão felicidade, o título do livro

² Katherine Mansfield é o pseudônimo de Kathleen Mansfield Beauchamp, escritora da Nova Zelândia, autora do livro “Felicidade e outros contos”.

da escritora neozelandesa; o que não indica influência já que a própria Clarice, todas vezes em que era interrogada sobre influências de autores que sofrera, negava, com exatidão e garantia não tê-las.

Ao longo das análises realizadas, será possível reconhecer que várias são as inferências que se podem realizar acerca da palavra clandestina e das muitas relações que estabelecem com os sentidos dos contos estudados.

O presente estudo, também, busca apontar, pelo estudo intratextual, elementos utilizados por Clarice Lispector que caracterizam suas narrativas, identificando traços peculiares projetados em seus contos de memória. Conforme salienta Leal,

Biograficamente, próximas da nossa menina-Clarice, as meninas que a autora mais tarde (re) criará pela via da ficção, emulam seu doloroso mas feliz, pungente, mas corajoso período de meninice, sobretudo, imaginativo e fértil, que tão bem esboça a escritora do futuro (LEAL, 2011, p. 30).

As meninas narradoras, criadas pela linguagem literária, revelam traços da infância da própria autora e, por assim ser, comungam de ações e sentimentos, frutos de uma vida marcada por perdas, melancolia e uma forma distinta de felicidade: clandestina.

Por meio da leitura dos contos e de textos que permitem a observação da temática em questão, a pesquisa atenta para o estudo e análise da utilização, por parte de Lispector, de símbolos, cores, expressões e recursos diversos de significação, ou seja, a conotação e o teor implícito como forma de sedução no e do texto. Sedução esta que reforça o liame entre realidade e ficção. Para fundamentar as ideias e os resultados encontrados foram lidos livros, artigos, revistas, dissertações e teses, de cunho teórico-crítico, encontrados em diferentes veículos de comunicação.

O texto estrutura-se em três capítulos que tendem relacionar a teoria apreendida da pesquisa à prática de análise literária dos contos escolhidos. Desta forma, o primeiro capítulo abarca reflexões acerca da Literatura, do conto moderno e a metáfora.

Embora a própria autora não gostasse de ser classificada em relação ao gênero de seus textos, é importante comentarmos a estrutura e alguns aspectos do conto para ressaltar recursos empregados na elaboração dos contos em estudo, perceptíveis na análise, já que Lispector apresenta as características da contista moderna e tais características são frutos de estudos acerca do conto moderno e sua manifestação na trajetória de expressões literárias.

O segundo capítulo apresenta algumas teorias em relação à metáfora, à memória e à identidade, sendo a metáfora uma articuladora, um fio condutor do aspecto memorialístico dos contos, embasando teoricamente o tema proposto no estudo.

No terceiro capítulo, tal embasamento se expande ao caracterizar e reconhecer como a memória e metáfora relacionam-se e são tratadas nos contos de Clarice Lispector, por meio de uma linguagem figurada que intensifica, especialmente, a identidade das personagens.

Para isso, são analisados os três contos: “*Cem anos de perdão*”, “*Felicidade Clandestina*” e “*Restos do Carnaval*”, à guisa da linguagem figurada, recurso estilístico de Lispector e que reafirma sua criatividade escritural.

“A exacerbação dos sentidos, a intensa ruptura com o enredo factual, a concatenação de fragmentos e uma linguagem de intenso teor poético caracterizam a obra de Clarice Lispector” (GOMES, 2012, p. 25). A essas características também se aliam a tecelagem de palavras afiadas e até mesmo provocantes da autora, no intuito de desconstruir a própria linguagem.

A leitura de Lispector transcende o prazer culminando naquilo que Barthes chamou de fruição: “aquele que põe em estado de perda, que desconforta, faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consciência de seus gostos, seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 1987, p. 21-22). E ainda acentua: “a escritura é isso, a ciência das fruições da linguagem” (BARTHES, 1987, p. 10).

As narrativas clariceanas geram esta fruição no contato que leitor estabelece com a obra no momento da leitura. O contato é marcado pela sensibilidade e pelo sentimento de algo inacabado. Conforme já foi dito: a Clarice de muitas perguntas. Há sempre um vazio proposicional que requer um olhar para aquilo que está além, como acentua Klinger “é verdade que toda contemplação da própria vida está inserida numa trama de relações sociais remetendo-se para um *para além de si mesmo*” (grifo nosso) (KLINGER, 2007, p. 39),

Remeter-se para um além de si mesmo pode ser um dos recursos verificáveis nas narrativas de Clarice Lispector, especialmente em seus textos de memória, já que apresentam fatos biográficos, uma vida ficcionalizada que, neste caso, a ação de narrar fatos trabalhados na memória, lança um olhar além, que alcança, muitas vezes, a empatia

do leitor, ou seja, uma espécie de identificação com as personagens ou temática apresentada nos contos.

Existe, contudo, uma impossibilidade de uma total representação da realidade. Ao narrar, o narrador pode inventar, omitir e modificar fatos e a carência resultante desses lapsos de memória passa a ser preenchida pela ficção. A memória não é, desta forma, de todo fiel aos fatos.

Por mais que se pense em um autor narrador, que narra sua própria vida, deve-se admitir que o narrador é também personagem e que o autor, mesmo assinando seu nome na obra, ele é um fingidor, conforme salienta Graciano que “não cabe confundir vida e escrita, uma vez que a vida, assim como o escritor, por si só, não interessam. O interesse advém da invenção, ou da reinvenção de si, do eu transfigurado pela escrita inventiva” (GRACIANO, 2012, p. 42).

Pela ficção, a autora, também produto de ficcionalidade, assume as ações vividas e é, aos olhos do leitor, a dona das lembranças que se deseja trazer à tona, lembranças estas, escolhidas, trabalhadas, tecidas e reinventadas.

A identidade daquele que escreve configura com a de quem narra, sendo autor e narrador indissolúveis aos olhos do leitor. Muitas vezes, para reafirmar o pacto entre autor e leitor, o autor se vale de recursos comprobatórios, quando, por exemplo, acrescenta em sua narrativa, dados biográficos reais como nome, local em que vive ou viveu, acontecimentos cronológicos e históricos, dentre outros.

Clarice Lispector é uma autora de lacunas, ou seja, tece por entre fatos e imaginação, vagueia pela ficção, agarrando-se a elementos que dão sustentação para suas narrativas. Desta forma, faz o que Iser chamou de ato de fingir³. “O ato de fingir é uma transgressão de limites” (ISER, 1999, p. 959).

Transgredir limites da linguagem e sua compreensão é uma das características de Lispector, que faz com que, no interior da ficção, o real tome forma ficcional. Essa ação de transgressão só é possível por meio da linguagem. Linguagem esta, acentuada por Castelo Branco (1994) como o trabalho da memória.

Eis o trabalho da memória: uma operação transformadora, tradutora, criadora, portanto, em que o original, já reduzido a apenas um traço no

³Teoria criada por Wolfgang Iser sobre o texto ficcional em seu texto “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, contido no livro *Teoria da literatura e outras fontes*, vol. 2, de Luiz Costa Lima.

momento de sua inscrição, será menos resgatado que reinventado, menos ponto de chegada do que ponto de partida para a construção de uma outra história. (CASTELO BRANCO, 1994, p. 45)

Clarice Lispector, por meio de uma linguagem criativa, simbólica e inquietante, provoca o desencadeamento de diferentes emoções no leitor. Há, em sua forma de narrar, um olhar voltado para o ser humano como sujeito dotado de razão e emoção. Sua escrita sinaliza para comportamentos diversos e chama atenção para sentimentos reclusos. Constrói e desconstrói identidades, por meio de suas personagens, que revelam a inconstância e incógnita do ser humano.

Cunha, assegura que, ao rememorar, Lispector

vive, no silêncio, diferentes experiências e sentidos que lhe dão, de um lado, a liberdade de criar, de se desdobrar, imaginariamente, em duplos e múltiplos de si próprio; e, por outro lado, abstém-se de relações exteriores, conduzindo por vezes a um doloroso desnudamento de si própria, invasão concedida pela familiaridade da relação (CUNHA, 2012, p. 49).

O desnudamento de si própria, citado por Cunha, é percebido nos contos clariceanos, nos quais a autora parece revelar-se, mas ao mesmo tempo, ocultar-se diante do leitor e diante de si mesma.

“É como se, em vez de escrever, ela *desescrevesse*, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra, o aquilo, o *inexpressado*” (SÁ, 1979, p. 133).

Ao *desescrever* e *inexpressar*, a autora abre um espaço para o pensamento do leitor, que faz suas inferências, se relaciona com as temáticas e se autoquestiona. A leitura de Clarice Lispector é, então, provocante, sedutora, sensual.

Essas três características se firmam na proposta de uma linguagem sugestiva e altamente expressiva. Imagens se projetam no decorrer da leitura, sentimentos e julgamentos também ocorrem.

Lispector, como autora, busca, por meio de cores, sons, expressões e metáforas, ressaltar distintas formas de emoções que, ou constroem suas personagens ou desconstroem suas identidades. Assim, a escolha de uma linguagem envolvente marca

suas narrativas. A junção que Lispector proporciona entre elementos é, sem dúvida, uma linguagem sensual, atrativa e merecedora de estudo.

Varin (2002), em sua obra intitulada *Línguas de fogo* nomeia alguns de seus capítulos com base em elementos utilizados por Lispector, centro de atenção em seus textos, como exemplo, a barata, a rosa, o templo, a estrela, dentre outros, relacionando a escolha de Clarice por estes elementos na “construção” de suas personagens. “É inconcebível falar de um modo cerebral de seus textos, quando o que ela deseja é não a explicação, mas a receptividade e uma forma de compreensão empírica” (VARIN, 2002, p. 24).

Através dos contos, Lispector estabelece o diálogo entre presente e passado, por meio da memória. “Inscrito nesse absurdo projeto de captura/ invenção do vivido, o sujeito inventará a si próprio como sujeito de linguagem, como sujeito de memória” (CASTELO BRANCO, 1994, p. 71).

A base teórica utilizada para o desenvolvimento do projeto compreende autores como: Sá (1979), Lispector (1981), Gotlib (1995), Ferreira (1999), Moser (1999), Varin (2002), Barthes (1987), Cunha (2012), Sacks (1992), Bakhtin (2003), Lucchesi (1987), Hohlfeldt (1981), Kadota (1997), Bosi (1977), Ricouer (1975), Piglia (2005), Kanaan (2003), dentre outros, que tratam do tema proposto neste trabalho e que serviram de fundamentação teórica para a sustentação da dissertação, além de proporcionarem uma vasta pesquisa bibliográfica a respeito da fortuna crítica.

O estudo reúne técnicas, conceitos e procedimentos usados na criação literária de alguns contos clariceanos que utilizam de elementos para simbolizar as emoções de suas personagens, bem como de caracterizá-las. Para tal, os três contos analisados, sendo, a nosso ver, de caráter memorialístico, pelo fato de abarcarem momentos verificáveis no estudo biográfico de Clarice Lispector, enfatizam a relação entre os elementos utilizados e as inferências que se pode obter dos mesmos em sua colocação nos contos.

Além disso, apontam para a habilidade de Lispector em inserir elementos biográficos nas narrativas ficcionais, reforçando a inexistência de uma fronteira entre realidade e ficção, como também reafirmando sua tessitura, ou seja, sua capacidade artística de trabalhar com as palavras.

Capítulo 1
A INCÓGNITA LITERATURA:
UMA REFLEXÃO ACERCA DO CONTO E DA METÁFORA

“Quero é uma realidade inventada” (Clarice Lispector)

1.1 UM POUCO DE LITERATURA

Desde os primórdios da humanidade, o homem vem tentando se adaptar ao mundo no qual está inserido e para tal, busca atribuir significado a todas as formas de manifestações humanas que passam a fazer parte de sua vida.

Em meio ao finito, entre o nascer e o morrer, o ser humano vai criando formas infinitas de expressar-se e de atribuir expressividade àquilo que o rodeia. São as formas de tentar garantir sentido à vida e, muitas vezes à sua condição de errância dentro de uma sociedade em constante mutação, que possui passaporte comprado para o incerto.

A Literatura floresce também no campo da incerteza e naquilo que o ser possui em sua maior intimidade: sua imaginação, seus sentimentos, sua emoção, sua forma de ver, sentir, imaginar o mundo e, um mundo em que se é possível penetrar. Por isso dizer, conforme afirmou Aristóteles que a Literatura é a “arte da possibilidade” (ARISÓTELES, 2004, p. 24).

Para Coelho (1974),

Literatura é arte, é um ato criador que por meio da palavra cria um universo autônomo, onde os seres, as coisas, os fatos, o tempo e o espaço assemelham-se aos que podemos reconhecer no mundo real que nos cerca, mas ali transformados em linguagem; assumem uma dimensão diferente: pertencem ao universo da ficção. (COELHO, 1974, p. 23)

Literatura e ficção: uma se faz em decorrência da outra. Pela transformação da linguagem, a Literatura é capaz, também de transformar os seres, o espaço e demais elementos pela ficção.

Muitos pesquisadores, sabiamente, já defenderam a ideia de que definir a Literatura não é algo fácil (pra não dizer impossível). Conforme salientou Wanderley “a compreensão do que seja Literatura em termos de dicionário é impossível” (WANDERLEY, 1992, p. 254), em outras palavras, melhor que definir é compreender. A Literatura não se permite definir com terminologias ou conceitos predefinidos. Ela é extensa e complexa.

De acordo com Santos “definir é delimitar a extensão do objeto” (SANTOS, 1978, p. 57), levando em consideração parte dele que se ilumina perante a quem o define.

Dessa forma não há como definir a Literatura sem levar em consideração a utopia, que segundo ele, é “o espaço sonhado onde se atualiza a capacidade total da inteligência do homem”.

Se definir é delimitar, no caso da Literatura, pode-se pensar em muitas faces que, em distintos períodos ou situações, se “iluminam”, ganham sentido, um olhar especial. Nesta linha de raciocínio, a valorização do passado é de fundamental importância para a compreensão da Literatura pois as reflexões acerca desta forma de arte não podem excluir o resultado do pensamento que se acumulou e transformou com o passar dos anos.

Poeticamente, Bosi descreve a importância da valorização do passado ao salientar que a relação que se estabelece com esse passado faz “recuperar a imagem do que já foi, mas que ficou para sempre” (BOSI, 1977, p. 10).

Ficar para sempre é estabelecer uma conexão que dialoga com tempos distintos. Por isso, pensar em uma literatura para cada tempo. O próprio termo *Literatura* foi concebido de formas distintas, em relação aos momentos, pontos de vista e situações pelas quais foi submetido ao longo da História.

“Cada época tem seu quadro de referência para identificar literatura, tem suas normas estéticas, a partir das quais efetua julgamentos” (JOBIM, 1992, p. 129). A forma como a Literatura é concebida varia de acordo com o contexto em que ela é veiculada. Cada período histórico apresenta uma definição para o que venha a ser literatura e literário e tal definição vai ao encontro à situação presente que dialoga com o passado.

Compagnon (2010, p. 11), comenta que “a literatura (fronteira entre o literário e o não-literário) varia consideravelmente segundo as épocas e as culturas”, o que denota seu caráter flexível, já que é resultado de manifestações que ocorrem em diferentes períodos e de distintas formas.

A Literatura é dinâmica, mutável e “nômade”, este último é um termo utilizado por Wanderley (1992, p. 259) mas que não impede de pensar na prevalência de certas nuclearidades que, resistindo ao tempo, passam a ser, para muitos críticos, características que auxiliam, quando possível, nas definições referentes à Literatura.

É o que Jobim chama de literariedade, caracterizada em seus estudos, como a existência de propriedades e características que vão do universal ao particular em cada obra literária, mas que chama atenção que a mesma literariedade pode ocorrer de forma inversa, ou seja, um particular que se pretende universal. “Nesta perspectiva, literariedade

seria um rótulo que receberiam os critérios socialmente estabelecidos para se considerar uma obra como pertencente à Literatura” (JOBIM, 1992, p. 128).

Ela representa várias faces e isso se deve às mudanças que ocorrem com o passar do tempo. Aliada ao homem, a Literatura o representa em um determinado período que pode mudar em relação às transformações pelas quais a humanidade passa no decorrer dos anos. Por isso, defini-la é tão difícil pois esta ação depende de cada grupo social, de cada tempo e do emaranhado de acontecimentos que surgem em decorrência da relação entre o “homem e o mundo das coisas” (LAJOLO, 1982, p. 35).

Assim sendo, História e Literatura caminham juntas. Contudo, enquanto a primeira se esforça para mostrar aquilo que o homem foi e é, a segunda se dá pela “possibilidade do ser do homem” (SANTOS, 1978, p. 59). Além dessa diferença, existe o fato da História não possuir acesso à interioridade do homem, diferentemente da Literatura que trata, especialmente de seu interior, do sentimento, da expressividade, das possibilidades. Estudos recentes de Nora (1993) afirmam o estudo histórico acompanhado da Literatura.

Ainda para Santos (1978), tanto a Literatura como o Homem são invenções, criações, são metas.

O ser do homem não é fixo como um mineral: acrescenta-se a si mesmo no tempo, fundando uma história. (...) A Literatura é uma realidade em processo, manifesta-se no tempo, na medida do ser do homem, (...) Literatura e Homem são metas ou projetos: ensinam o ser ao Ser (SANTOS, 1978, p. 59).

É possível inferir da colocação de Santos que a literatura é essência e tanto sua definição quanto aquela de homem não passa de um esforço para tentar explicar algo inexplicável que tange à vivência, que faz do Ser mais uma criação requerente de significação face à necessidade do homem de construir significados.

A literatura é “um exercício de pensamento; a leitura de uma experimentação dos possíveis” (COMPAGNON, 2010, p. 53). Ao pensar na literatura como possibilidade do ser do homem, pensa-se na obra literária como a manifestação de tal possibilidade e, pensar em obra é referir-se a um conjunto que envolve autor, leitor, contexto, formas de recepção, dentre outras características que passam a explorar ainda mais o infinito campo literário.

Barthes, fazendo referência à literatura assim se propôs a comentá-la: “entendo por Literatura não um corpo ou uma sequência de obras nem mesmo um vetor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever” (BARTHES, 1977, p. 16).

Nessas palavras, verifica-se a importância atribuída pelo autor à escrita, ao trabalho escritural. O lapidar, o manuseio da linguagem. Na mesma linha que segue, joga com as palavras “sabor” e “saber”, justificando que, em latim, possuem o mesmo significado, fazendo o intercâmbio entre os dois sentidos na construção de um texto. Para ele, “na ordem do saber, para que as coisas se tornem o que são, o que foram, é necessário esse ingrediente: o sal das palavras. É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo” (BARTHES, 1977, p. 20).

O sabor das palavras então reside na percepção que cada um tem em relação ao mesmo, o que marcará o texto quanto ao seu trabalho escritural, fazendo dele o aflorar da língua. Ao se pensar no trabalho escritural de Lispector, relacionando às palavras de Barthes quanto ao “sabor e o saber das palavras”, é possível considerar a importância da sensibilidade da autora em tecer suas narrativas, é como a própria Clarice ressaltava que não tinha pretensão de ser entendida mas, sentida. “Suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato” (LISPECTOR, 2013, p. 66).

Sentir possui maior valor para a escritora. Adentrar neste universo sinestésico, carregado de sensações, cuja ambiguidade se faz presente rompendo com estruturas tradicionais, cedendo espaço exclusivo para a manifestação da linguagem que não explica, mas sugere. O mundo da linguagem no qual vaga Lispector, conforme aponta Gotlib:

Eis o dilema da mulher- Clarice, o ser gritante, mergulhado no mundo da linguagem, deixando-se por ele ser levado, deve conservar, ao mesmo tempo, a consciência reguladora, garantia de permanência nesse mundo possível (GOTLIB, 1995, p. 361).

Um mundo em que se deixa levar mas com a conservação de um certo equilíbrio para assim nele permanecer. A consciência reguladora pode ser vista como a literariedade apontada por Jobim (1992), aquilo que está ligado à margem, à terra firme do espaço linguístico. Ainda, pode ser percebida como a permanência da vida literária, o que a justifica e que lhe agrega valor.

Deste modo, outra questão veicula-se à Literatura e provoca reflexão: a sua utilidade. Diferentemente de áreas científicas que baseiam-se na busca por grandes descobertas, com a tarefa de trazer “benefícios” para a sociedade, a Literatura se porta, à primeira vista como uma área, meramente, de entretenimento. Contudo sabe-se que essa concepção é calcada em conceitos preconceituosos em relação à arte da possibilidade.

Para Compagnon,

a literatura nos ensina a melhor sentir, e como nossos sentidos não têm limites, ela jamais conclui, mas fica aberta como um ensaio de Montaigne, depois de nos ter feito ver, respirar ou tocar as incertezas e as indecisões, as complicações e os paradoxos que se escondem atrás das ações (COMPAGNON, 2010, p. 51-2).

É a arte que nos faz respirar, ver e tocar as incertezas, as possibilidades. Ocorre que a Literatura bebe na fonte do real para jorrar o verossímil, a figuração. E ainda faz uma inversão do mundo, colocando-o do avesso, apresentando ao Ser, um mundo novo e, por assim ser, questiona sua tranquilidade. Ela incomoda, perturba, mas ao mesmo tempo serve como alavanca, que segundo Santos “vem para retirar o mundo do mormaço desta cotidianidade” (SANTOS, 1978, p. 62).

Sem literatura o mundo passa a caminhar em direção à frieza, ao abismo da insignificância. E caminhar sem Literatura é impossível já que ela está aliada ao homem desde seu surgimento no universo. O mundo literário é, pois, o mundo sensível, que, segundo Vilela “serve como ponto de partida para a abstração. É o maior número das coisas que não vemos e não palpamos do que aquelas que tocamos com a vista ou com o corpo” (VILELA, 2002, p. 11).

Literatura é sentir, é envolver em um universo de infinitas possibilidades. É comungar com o outro no sentido de interagir com as ideias, com os sentimentos provocados desta interação.

A relação entre o ser humano e o mundo das coisas é acentuada pelo uso da linguagem, mais precisamente, na ação de tecer as palavras. “É, pois, esta linguagem instauradora de realidades e fundante de sentidos que se tece a literatura” (LAJOLO, 1982, p. 37).

Do entrelaçar da realidade cotidiana com um mundo que se cria por meio da linguagem, é possível dizer que a literatura possui poder de transformar, de criar. Ela não

tem o dever de transmitir mas de apontar e suscitar a criação. Carrega consigo a capacidade de dizer o não dito e esconder aquilo que é dizível. Um texto literário que se apresenta ao leitor pode sugerir que aquilo que diz não é, bem como, incentivá-lo na busca por significados.

“O ficcional literário incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcelas da realidade” (LIMA, 2006, p. 282). A Literatura simboliza o real e isso ocorre por meio da linguagem que é sua via de expressão.

Barthes ao relacionar ficção e realidade, expressos ambos por Literatura e real, assegura ser a Literatura categoricamente realista já que aspira ao real: “ela sempre tem o real por objeto de desejo e ela é também obstinadamente irrealista por acreditar ser sensato o desejo do impossível” (BARTHES, 1977, p. 22).

A linguagem pode dizer e, ao mesmo tempo insinuar; pode desvelar o real assim como pode desvelar o homem e, por assim se constituir, a linguagem literária é resultado “da fusão do cotidiano e do fantástico, da razão e da loucura, do sonho e da vigília, da percepção e da imaginação, da verdade e não-verdade” (SANTOS, 1978, p. 65).

A linguagem, meio pelo qual a Literatura se sustenta, é sedutora e viva e, por penetrar nas diferentes situações, torna-se a ponte entre Literatura e História, ficção e realidade, criador e leitor, que liga-se “aos atos sociais, às ideologias historicamente determinadas, às transformações técnicas, às tensões e às estruturas sociais” (SARAIVA; LOPES, 1975, p. 11). Assim sendo, a Literatura é fruto da criação humana que nasce das estruturas sociais e que vive para representá-las, denunciá-las ou até mesmo esquivar-se delas.

1.2 ERA UMA VEZ... O CONTO

Não se sabe ao certo quando surge o conto mas sabe-se que ele provém das manifestações orais e folclóricas e, por isso existe desde tempos remotos. Muitas histórias bíblicas datadas a milhares de anos antes de Cristo já configuravam como conto e, com o tempo, foram passadas ao papel, tomando forma assim como outras histórias de tradição oral, classificadas, atualmente, como fábulas, conto de fadas, parábolas.

“No princípio, o suporte imaterial do conto foi a memória e dessa dependeu para a sua transmissão. Nesse período, que se perde no passado, o conto configurou um de seus principais elementos de eficácia: a essencialidade” (KIEFER, 2011, p. 04).

O conto movimenta-se do Oriente para o Ocidente, ganhando força a partir das histórias que se propagavam, como é o caso das aventuras de Mil e uma noites, nas quais, Sherazade⁴, para não morrer, a cada noite contava uma nova história ao sultão. Contar significava viver. Contar para não morrer, para não se afogar na insignificância da vida. Contar para então atribuir sentido à existência.

Na Idade Média, devido à prosificação das gestas cavaleirescas, o conto passa a ser largamente difundido mas sofre declínio nos séculos XVII e XVIII. Foi no século XIX que o conto conhece sua época de maior esplendor. Torna-se uma forma nobre, perdendo seu caráter folclórico para se vestir do literário.

Surgem, nesta época renomados contistas, fazendo instalar-se a fase gloriosa do conto. Por expandir e atrair novos olhares, ao lado de contistas surgem também críticos preocupados em estudar essa forma literária.

Em estudos acerca do conto, Giardinelli (1994), relatou que, por muitos anos, em distintas civilizações, o conto prosperou em forma de fábulas. Assim sendo, o caráter de ensinamento, de lição de vida, de exemplo vigorou, sendo também atrelado a histórias religiosas.

Propp (2006), em uma tentativa precursora estruturalista de evidenciar a literalidade do conto, realizou alguns estudos sobre as formas a fim de determinar constantes e variantes dos contos com base em comparações de estruturas e sistemas de criação.

O resultado de suas pesquisas fez surgir algumas obras como *Morfologia do conto maravilhoso*, no qual ele faz uma descrição do conto a partir das partes que o constituem e das relações estabelecidas entre as partes entre si e com as demais tomadas no conjunto do conto. Os estudos de Propp sobre o conto maravilhoso se assentaram em bases transformadas por sistemas de indícios formais e estruturais como acontece nas demais formas de ciência.

⁴Sherazade, segundo a lenda da antiga Pérsia, era noiva do rei Shariar. Ele seguia o costume de casar-se toda noite sendo que, na manhã seguinte, ordenava matar cada uma de suas esposas. Mas Sherazade, com sua beleza e inteligência, fascinou o rei ao narrar histórias fantásticas e, por mil e uma noites, poupou sua vida e ganhou o eterno amor do Rei.

Sua teoria alcançou valor ao passo que até hoje são utilizadas no ensino de Literatura em grande parte das escolas. No entanto, a condição em que Propp colocou o conto, limitou essa forma à categoria de maravilhoso, voltando-se mais para a forma com que fora tratado no passado, sobretudo nas manifestações orais que mais tarde ganharam um caráter moralizante.

Com o passar dos anos, o conto foi agregando novas formas de apresentação, ganhando novos sentidos, sendo sua técnica transformada. O conto moderno revela uma ruptura com essa estrutura por apresentar, em alguns casos, mais de um clímax, um desfecho inacabado, vozes que se mesclam na narrativa. Desta forma, há que se atentar para a mudança da forma que é o conto, atentando, também, para sua forma de se fazer existir em diferentes épocas, cujos valores que o impulsionam são distintos.

No século XIX, o conto foi alvo da atenção de alguns estudiosos como os irmãos Grimm e Edgar Allan Poe. É notória a contribuição deste último para compreensão daquilo que se chama hoje de conto moderno, pois além de estudar o conto, Poe também instaurou uma nova forma de escrevê-lo.

Poe foi o pioneiro, tanto na escrita quanto na crítica do conto, afirmando-se como contista e teórico da referida forma. Ele foi o primeiro a estabelecer espécies de regras do conto, com base na teoria que criou sobre a unidade de efeito, que se dá pela extensão e a reação causada no leitor.

A partir desta época, o conto foi modificando seu gênero, sendo que a expressão “conto” passou a designar, sob relato oral ou escrito, a novela curta, a fábula, dependendo de cada país, o que tornou possível falar em verdadeira legitimação da pluralidade.

“Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance ou conto mas do desdobramento destes gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras” (CÂNDIDO, 1989, p. 15).

Se, pois, o termo “conto” pode significar diferentes formas textuais, atenta-se, neste estudo, não meramente para seu termo mas sim para sua essência moldada “à brasileira”.

1.3 O CONTO MODERNO

Sabe-se que o conto existe desde tempos remotos. Manifestado, primeiramente, apenas na tradição oral, foi ganhando, com o passar do tempo e com a transposição da oralidade para a escrita, novos significados.

Para Gelb (2011), ao se pensar no conto como modalidade narrativa é possível estabelecer duas formas conceituais. Uma é a descrição do conto de narrativas de tradição oral e a outra é a aceitação de que ele, ao longo do tempo, foi se revestindo de diferentes roupagens o que fez com que ele garantisse um status próprio com características peculiares.

O conto moderno surge com a industrialização. As mudanças ocorridas na sociedade com o advento tecnológico proporcionado pelo surgimento e expansão industrial fez com que os textos criados a partir deste momento se adequassem também à nova forma de vida.

A nova realidade aqui apresentada foi muito bem metaforizada por Kiefer, ao dizer que “o conto é filho da locomotiva e da imprensa” (KIEFER, 2011, p. 03). Nascido juntamente com um mundo novo baseado na tecnologia e no consumo, que é produto do capitalismo, o conto se abre como um leque de variantes e possibilidades.

Com o crescente processo tecnológico instaurado na sociedade, o homem foi perdendo seu caráter coletivo. Com isso, a solidão e a identidade fragmentada tornaram-se umas das consequências advindas do progresso industrial. O conto, então revive nessa época, capturando aquilo que ela revela, alimentando-se do contexto também fragmentado pelo qual o homem se vê inserido.

Nas palavras de Müller,

não há mais espaço para o coletivo, uma vez que não se pode mais considerar que os sujeitos dessas narrativas sejam uma massa única e condensada. (...) O conto não representa o ser como se este fosse completo mas sim de acordo com as várias representações e posicionamentos (MÜLLER, 2011, p. 02).

O conto é, pois uma forma breve e sua essência adequou-se às especificações de uma sociedade moderna, cujos valores passam a assentar-se no consumismo, no tempo cada vez mais curto, no capitalismo crescente e, ajustando-se a essa nova forma social o conto surge como “uma narrativa que tenta economizar o máximo de recursos para

obtenção do máximo de expressividade” (PAULINO, 2001, p. 137), o que comunga com a teoria de Poe ao contrastar “o mínimo de meios para o máximo de efeitos”.

Também Cortázar (2006), retomando a expressão de Poe (2006) e relacionando ao contexto industrial no qual nasce o conto moderno, descreve o conto como “uma máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios” (CORTÁZAR, 2006, p. 228).

Assim como a nova forma de vida passa a ser o aproveitamento máximo do tempo, o conto também ganha o caráter de brevidade. Ele é breve e marcado pelo enredo simples e linear, que concentra seus esforços enquanto arte da escrita, na diegese, no tempo e no espaço.

Segundo Gelb (2011), “no conto todos os elementos da narrativa estão ligados para construir um bom conto, desde que não se perca de vista a economia narrativa necessária ao gênero” (GELB, 2011, p. 25). Desta forma, a objetividade e a exclusão de espécies de exageros são observados quando se trata de tecer um conto.

De acordo com Kiefer (2011), por muito tempo, as estruturas do conto basearam-se na rígida causalidade de começo, meio e fim e conservavam um caráter moralista e pedagógico, sendo as características básicas a brevidade, a unidade e totalidade. A performance do conto só veio a mudar com o advento da sociedade industrial. Novos valores começaram a ser desenvolvidos em virtude da ascensão da máquina.

O conto, então, que desempenhava uma função moralista passa a desencadear um papel de entretenimento. Nas palavras de Kiefer, “sem aura, o conto virou mercadoria” (KIEFER, 2011, p. 15). Tal mudança exigiu dos contistas maiores esforços na criação de suas narrativas, dedicando-se à complexidade artística a fim de tornar o conto, um gênero mais sofisticado, melhor trabalhado em sua estrutura, transformando a noção de tempo e espaço que o norteava até então.

A habilidade de escrever um conto conduz a um trabalho cauteloso, árduo, lógico no qual atenta-se para a harmonia entre os elementos envolvidos na composição que deveria estar relacionada ao efeito que se pretende produzir.

“É como se o narrador, submetido pela forma que assume se movesse implicitamente nela e levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição de forma esférica” (CORTÁZAR, 2006, p. 228).

Assim como a fábula e a parábola, o conto moderno caracteriza-se pela economia do estilo com proposição temática resumida, possui brevidade e capacidade de condensar sua essência em uma narrativa curta, ação comentada por Cortázar como um embate entre o conto e o relógio.

Nessa linha de raciocínio, o crítico compara o conto com a fotografia, justamente pela brevidade que há em ambos, sua condensação em um curto tempo e espaço.

A fotografia revela um corte de fragmento da realidade mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par, uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara (CORTÁZAR, 2006, p. 151).

Tal comparação demonstra que, assim como o fotógrafo, o contista precisa escolher, ou seja, limitar um fato que considere mais significativo para despertar no leitor uma abertura para sensibilidade desencadeada pelo conto. Aquele que escreve o conto, escreve aproveitando o pouco tempo que é próprio dessa forma de narrativa.

Mas, por ser curto, é que sua escrita deve ser profunda dentro de um espaço, também, limitado. E, condensados, tempo e espaço, ficam submetidos à pressão, sendo esse embate que tende a valorizar o conto, pois é desta forma que surge a abertura, ou seja, que se instauram “possibilidades” e a literatura é justamente, conforme já descrito, neste estudo, a arte das possibilidades.

Para Gelb (2000),

O conto contemporâneo não resolve nada porque a situação que ele narra, em si mesma, é ambígua, sem solução. Por isso mesmo, diferente do que acontece no romance, o final do conto é muito importante e, normalmente, o clímax coincide com o fim (GELB, 2000, p. 28).

Nesse sentido, é possível perceber a mudança do conto moderno em relação à sua forma de expressão tradicional como a trama em que o conflito se resolve assim como o destino das personagens que fica claro na narrativa. É a antiga história do início, meio e fim, seguida à risca.

O conto moderno quebra essa estrutura assim organizada ao trazer tramas que não têm pretensão em resolver nada, mas que ficam, por assim dizer, em constante ressonância, a flutuar também na mente do leitor. “Naturalmente que, para captá-la exige-

se um leitor sensível, capaz de estabelecer conexões sutis entre o mundo da história que leu e o mundo em que ele vive” (GELB, 2011, p. 39).

“Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena, às vezes, miserável história que conta” (CORTÁZAR, 2006, p. 153).

O conto, sendo uma das “maiores manifestações da ficção contemporânea”, conforme afirma Bosi (1977, p. 07) tem a capacidade de condensar e potencializar todas as possibilidades da ficção, levando inclusive em consideração sua narrativa que é curta, breve.

E, por assim dizer, não precisa ter como tema algo excepcional ou insólito. Bons contos, segundo Cortázar tratam de histórias triviais e próprias do cotidiano. Para que o tema seja excepcional, no sentido de conferir-lhe seu status de bem elaborado ou “bom” (embora este termo seja bastante pessoal), é preciso que ele seja capaz de atrair um sistema de relações conexas, que provoque tanto no escritor quanto no leitor, distintas sensações, emoções, entrevisões que perpassam a mera história narrada no conto.

É bom lembrar que o julgamento do conto, em relação ao tema, se ele é bom ou ruim, depende do ponto de vista de cada autor e de cada leitor. Sendo assim, falar na significância de um tema é pensar em sua relatividade, pois conforme Cortázar (2006, p. 151) “não há temas absolutamente significativos ou absolutamente insignificantes”, pois vai depender da relação estabelecida entre o tema e o escritor ou o leitor, na realização do conto.

Para causar efeito, nem sempre o conto precisa de um tema excepcional, mas sim, de algo que revele uma situação corriqueira. O importante, sobretudo, é causar no leitor a abertura de seu intelecto, fazendo com que as emoções desprendidas do conto sejam indeléveis.

Partindo de um tema, o contista não tem apenas a tarefa de escrever o conto mas também o cuidado de pensar em como ele será recebido pelo leitor. O escritor não deve permanecer na ingenuidade mas deve ser ousado a ponto de comover o leitor, causando determinado efeito. Para tal, é necessário ter ofício de escritor o que significa trabalhar as palavras de forma que o conto possa despertar no leitor, a vontade de ser lido, de continuar sendo lido e de fixar no leitor, sua intensidade.

“O indício de um grande conto está para mim no que poderíamos chamar a sua autarquia, o fato de que a narrativa se tenha desprendido do autor como uma bolha de sabão do pito de gesso” (CORTÁZAR, 2006, p. 230).

A ideia de Cortázar trata da vida própria que o conto adquire ao entrar em contato com o leitor. Ser autárquico é comandar-se a si mesmo, é ter essência, é causar o efeito salientado por Poe (2006) e como observa Giardinelli: “mergulha a coisa na vida do narrador para depois retirá-la dele” (GIARDINELLI, 1994, p.22).

Na interação que o conto estabelece com o narrador e leitor, ele revela um mundo no qual ambos estão inseridos e, ao mesmo tempo, um universo criado a partir da possibilidade carregada pela escrita. Para Cortázar (2006),

O conto, em última análise se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal e o resultado da batalha é o próprio conto, uma síntese viva e, ao mesmo tempo, uma vida sintetizada (CORTÁZAR, 2006, p. 231).

O conto tem vida própria ao ser retirado do narrador e a não aceitação desse fato pode desencadear um fenômeno de aniquilação do próprio conto. É preciso pensá-lo no campo da ficção que é a morada da Literatura. A escrita do conto não se alimenta só do acontecido o que não demonstra fidelidade (e nem poderia) com eventos reais, pois a ficção é quem dita os caminhos.

Realidade e ficção se mesclam na criação de um conto. E é a segunda quem se encarrega da primeira, no labor de lapidá-la. Gelb atento à relação entre ficção e realidade, comenta que “nesta zona fronteira, o limite entre a ficção e a realidade é tão tênue que uma se deixa atravessar pela outra” (GELB, 2011, p. 41). Não há limites precisos entre realidade e ficção e esta segunda se encarrega pela arte de inventar modos de representação da primeira.

Por outro lado, Piglia não só relaciona ficção e realidade como mostra a interação entre a Literatura e a vida, quando lembra que “surpresas, epifanias, visões... na experiência renovada dessa revelação que é a forma, a literatura tem, como sempre, muito que nos ensinar sobre a vida” (PIGLIA, 2004, p.85).

O contista, segundo Bosi “explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção. Esta, acicatada pelo demônio da visão, não cessa de perscrutar situações narráveis na massa aparentemente amorfa do real” (BOSI, 1977, p. 09).

Para descrever o ofício do contista, o mesmo autor cita uma belíssima metáfora: “Em face da História, rio sem fim que vai arrastando tudo e todos no seu curso, o contista é um pescador de momentos singulares, cheios de significação” (BOSI, 1977, p. 09).

Comparado ao pescador, o contista busca os significados. O peixe é, então, as situações desencadeadoras de significações e nas águas infinitas, que representam o vasto mundo da pluralidade de sentidos, vivem os peixes.

A ação do pescador em “pescar” não é inocente, sendo que a escolha de determinada situação não se faz de forma aleatória. O contista escolhe a situação que melhor atraia olhares para um universo por ele criado, no qual desfilam suas tramas. Nele, pessoas e ações se amarram a um discurso. Talvez seja por esta razão que Cortázar tenha atribuído ao conto o predicativo de ser ele uma “verdadeira máquina literária de criar interesse” (CORTÁZAR, 2006, p. 139).

Máquina que não só cria como reflete interesses calcados no universo em que se situam os envolvidos na teia contística. Pela comparação de Cortázar (2006) evidencia-se a intencionalidade do contista e da maneira inteligente pela qual elabora sua narrativa.

Segundo Faccioli (2000, p. 68), um conto é uma estrutura armada de maneira inteligente que pede e convoca a participação intelectual de seu leitor, sem que o subestime ou superestime”. Nota-se a importância que é dada ao leitor ao se criar um conto. Essa forma moderna de narrativa abre espaço para o interlocutor coparticipar da trama. Faz com que se tenha percepção de inclusão dentro dela, atribuindo à narrativa curta, o papel de reveladora de algo intenso.

Cabe ao contista não se desviar da meta traçada, não distanciando assim do objetivo que se propôs, dizendo o mínimo possível, deixando boa parte à mercê da participação do leitor. Fator defendido por Poe (2006), ao propor uma teoria de que o conto recai no princípio da relação que se dá entre sua extensão e a reação que ele provoca no leitor, ou seja, o efeito que lhe pode causar.

O contista e pioneiro do conto moderno ainda defendia a ideia de que um conto não deve ser nem muito extenso nem muito curto. O que deve existir é uma dosagem da obra de forma a permitir sua sustentação e o efeito de impressão assim como sua duração em um determinado tempo, fazendo o que Piglia alerta ao instituir que “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 87). Com isso, o autor de *Formas Breves*, abriu

ainda mais os “arredores do conto”⁵, trazendo a ideia de que duas histórias são contadas, ou seja, há dois sistemas diferentes de causalidade o que faz com que os mesmos elementos adentrem a duas lógicas narrativas distintas, de forma simultânea.

Para Piglia (2004), as duas histórias que se contam são contadas como se fosse uma só. Contudo, por detrás daquela em que se constrói a trama, reside uma outra secreta, enigmática. “A história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes”. (PIGLIA, 2004, p. 91)

Visto o conto como abarcador de duas histórias, chega-se à noção de que o mais importante, segundo Piglia (2004), nunca se conta. As palavras utilizadas sugerem, encaminham o leitor a uma outra margem da narrativa. A história é então, construída com o não-dito, com o subentendido.

Para conseguir que o conto atinja seu papel de duplicador, a ação de narrar precisa ser trabalhada, cautelosa e sutilmente, de forma a fazer da escrita uma arte, porém calcada não na perfeição, mas na percepção distorcida.

Segundo Piglia (2004),

A experiência de errar e desviar-se num relato 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. 103).

A observação do crítico remete às ideias de Poe (2006) quando trata do conto como uma ruptura da forma de contar tradicionalmente. O desfecho, no conto moderno, não ocorre de fato. A resolução, que é imprescindível no conto tradicional (bem reafirmado por Propp), não se dá de forma clara e acabada, sendo que os fatos tendem a ser intermináveis. A história acaba no papel mas continua na mente do leitor.

Os finais das narrativas expressam rupturas, cortes mas que aos olhos do leitor mais parecem uma continuação. E a ousadia de olhar para o além do fim é possível, contudo, apenas sob a forma de arte, ou melhor dizendo pela Literatura. E é ela que trabalha com a ilusão de um final surpreendente, revelado quando menos se espera, rompendo com o circuito narrativo.

⁵ Referência intencional ao título de um dos capítulos intitulado *Do conto breve e seus arredores*, do livro *Valise de cronópio*, de Júlio Cortázar.

A narração é, então, tida como uma arte e, nas palavras de Piglia “a arte da duplicação” (PIGLIA, 2004, p. 114). Uma arte capaz de pressentir o inesperado, de ansiar por algo que venha de forma invisível, mas nítido.

A teoria desse crítico acerca do conto faz remeter a uma forma de jogo narrativo, no qual a linguagem utilizada na sua criação mostra a dupla função dos elementos essenciais do conto que são utilizados de maneiras diferentes dentro dele.

Assim como Piglia (2004), Hemingway (2004), ao voltar sua atenção para a teoria do conto, compara esta forma narrativa a um *iceberg*. Tal comparação reside no fato de apenas parte do *iceberg* ficar exposto sobre o mar, sendo que seu maior comprimento reside sob as águas.

Assim é o conto moderno: apenas uma parte fica exposta, visível e a parte maior e mais importante fica oculta, enigmática. A ideia de Hemingway, assim pode ser entendida em relação à duplicidade do conto: “Sua parte visível brilha num esqueleto de cores naturalistas enquanto que a estrutura de suporte, submersa e invisível, é construída através de um grande sistema simbólico” (HEMINGWAY, 2004, p. 11).

O conto, portanto, não possui uma definição completa e acabada devido à sua adaptação a cada período em que é escrito. Ao moldar-se no contexto em que se insere, passa a apontar mais que uma narrativa, ou duas histórias, conforme acentuou Piglia (2004), e tende a representar múltiplas histórias que culminam na vivência do “ser no Ser” (SANTOS, 1978), em outras palavras, da própria condição humana, estruturada na possibilidade da linguagem.

Lispector, como ressaltado anteriormente, excluía a necessidade de caracterizar seus textos sob uma classificação de gênero. Assim sendo, vários textos publicados como crônica transformaram-se, posteriormente, em contos. No entanto, é interessante tecer os comentários acerca do conto e, mais precisamente do conto moderno, pelo fato de reconhecer no estilo escritural de Lispector, características que caminham em direção a aquilo que estudos simultâneos ou posteriores à sua criação literária, revelam sobre o conto, o que faz de Lispector, uma contista moderna.

Tal título deve-se à habilidade escritural de tecer duas histórias, de romper com a estrutura tradicional, de inserir ao corpo do texto diferentes vozes narrativas, conduzir à epifania, velar uma história por detrás de outra; sugerir, enfeitiçar e seduzir o leitor a ponto de envolvê-lo no universo literário clariceano.

Para Helena, “a obra de Lispector se elabora na fresta da representação, lidando com as imagens da encantação: o espelho, a essência, o que não se aprende na visão imediata do fato” (HELENA, 2006, p. 97).

Tratada como “espelho” por Helena, a intencionalidade de apontar para um outro, para uma outra história, é perceptível nas narrativas de Clarice. Ainda mais, todo um trabalho intelectual e sensitivo para compreender a ambiguidade que reside em suas palavras.

Moser chegou a afirmar que “a palavra, como sempre em Clarice, é ambígua” (MOSER, 1999, p. 21), o que remete à sua capacidade de narrar duas histórias, de apontar para significados múltiplos, dizer aquilo que é indizível e, ao mesmo tempo, calar-se, abrir espaço para o leitor penetrar em seu universo ficcional.

1.4 A METÁFORA COMO LINGUAGEM LITERÁRIA

Ao estudar Literatura, é de fundamental importância que se atente para a linguagem, meio pelo qual o vasto mundo das possibilidades se manifesta. A linguagem literária conta com alguns atributos que a torna mais sedutora, sugestiva e mais viva.

Torna-se, desse modo, complexa por possuir vários significados e pelo fato de expressar distintos sentidos é que se pode chamá-los de “figurados”. “A linguagem é fruto de convenções e uma das convenções mais salientes é o que designamos figuração ou linguagem figurada” (VILELA, 2002, p. 15).

Nesta perspectiva, um olhar especial dado à metáfora torna-se imprescindível. Tida como uma figura de linguagem é, pois uma forma figurativa de representar algo ou alguém, uma determinada situação. Não meramente como recurso figurativo, a metáfora deve ser vista como uma figura viva, capaz de transformar conceitos e causar reflexão acerca de um aspecto apresentado no texto literário.

A expressão “metáfora” vem do grego *metapherein* e significa “transporte ou transferência (SARDINHA, 2007, p. 22). A palavra é a junção de dois termos *meta* e *pherein*, que significam, respectivamente, mudança e carregar. Sendo assim, a metáfora carrega uma mudança, ou seja, transporta um sentido.

Aristóteles (2004) definiu a metáfora, atribuindo-lhe o sentido de transferência de uma palavra que pertence a outra coisa, ou do gênero para a espécie ou da espécie para o gênero ou de uma espécie para outra ou por analogia.

É, pois, um recurso figurativo que ornamenta a linguagem mas também desperta para um trabalho mental que se sacia de aspectos culturais fundidos em uma dada sociedade. Que se porta como apontadora de sentidos, que revela e desvela, dependendo da intenção e intensidade em que é utilizada no texto. Para Sardinha (2007, p. 32), “a metáfora é uma representação mental. Ela é cognitiva por existir na mente e no pensamento; sendo assim, é abstrata.” Mas mesmo sendo abstratas, sabe-se que elas existem pelo fato de tomarem forma no momento que há fala ou escrita em que se utilizam as expressões metafóricas.

A abstração a que se refere Sardinha também é comentada por Vilela, quando o autor afirma que “o mundo visível serve de ponto de partida para a abstração. É maior o número das coisas que não vemos e não apalpamos do que aquelas que tocamos com a vista ou com o corpo” (VILELA, 2002, p. 11).

Por esta razão, tem chamado atenção de estudiosos não só no campo da linguagem, mas também, na área que lida com o sistema do pensamento pois, cada vez mais, é reconhecida como um fenômeno abrangente por vincular-se intimamente com a ação humana no sentido de revelação de criatividade e potencial cognitivo.

A utilização de expressões metafóricas em obras literárias revela um processo cognitivo que envolve tanto o seu criador quanto o leitor o que se deve ao conjunto de conceitos que devem ser levados em conta e que reafirmam o sentido e escolha de determinada metáfora.

Assim, a escolha de uma metáfora liga-se à experiência cotidiana do homem, dos objetos que fazem parte dessa cotidianidade, suas interações com o outro que reafirmam seu caráter coletivo, os ritos e manifestações que fazem parte de sua vida bem como a etnia, as crenças, os valores os quais o torna capaz de interpretar, fazer a leitura do mundo que o rodeia e, desta forma, criar as representações.

A utilização de uma metáfora deve ser sutil para não correr o risco que Booth chama atenção quando diz que “quando uma palavra pode significar tudo ela está arriscada a não significar nada” (BOOTH, 1992, p. 54).

Uma expressão metafórica deve ser escolhida com cautela. Não há instruções em como criá-la nem mesmo existem manuais ou livros que ensinem a melhor utilização e lista de significados. E mesmo que existissem, não ajudariam na essência da metáfora uma vez que ela relaciona-se com a situação expressa e o momento em que é criada, com propósitos próprios e intencionados por aquele que a cria; ela está infiltrada no cotidiano e não apenas vive na linguagem, mas também no pensamento. Por meio do pensamento, é que se constrói os significados que se dão pela interação com as experiências.

A metáfora tem sido colocada no contexto da teoria mimética da linguagem desde Aristóteles. A representação da realidade carrega as metáforas de sentido, ressaltando a relação existente entre a arte e a vida, também percebida em estudo realizado por Shiff (1992) sobre a metáfora.

Escolhi não tratar a metáfora como salto mas como uma ponte que permite a passagem de um mundo a outro, pois gostaria de enfatizar o sentido de continuidade e mudança gradual que parece ser fundamental para o relacionamento da arte moderna com a vida. (SHIFF, 1992, p. 112)

As palavras de Shiff vão ao encontro da definição dada por Aristóteles, no sentido de ser a metáfora uma transposição, porém alcança um sentido maior ao sugerir a mudança de um mundo a outro: a arte e a vida. Nessa transposição, os dois mundos se mesclam, se misturam, o que o autor reafirma quando comenta que “quando a arte e a vida parecem fundir-se não é a vida que se torna previsível como a arte mas é a arte que se torna nova e imprevisível como a vida” (SHIFF, 1992, p. 115).

A metáfora é uma criação artística. Não só criação mas manifestação que transcende a linguagem. “As metáforas falam daquilo que está ausente. Toda metáfora que é mais do que uma abreviação de uma linguagem mais direta acena para aquilo que transcende a linguagem” (HARRIES, 1992, p. 87).

Desta forma, essa figura de linguagem não é simplesmente uma figura, como o termo a restringe mas passa a ser um recurso de libertação da linguagem, que a possibilita significar, de forma polissêmica, um universo de palavras, de expressões que ganham vida ao serem transportadas de sentido.

O criador da metáfora é um artesão que molda, tece, “aprimora, alteia e lima”⁶ a palavra fazendo dela, algo convidativo à descoberta e o que deve ser descoberto são, segundo Swanson, “as inúmeras alusões ou atributos em comum entre a metáfora e a verdade subjacente à qual ela remete” (SWANSON, 1992, p. 164).

Tanto a criação de uma metáfora quanto sua compreensão depende da leitura de mundo que se faz em um dado momento e para onde ela aponta. Para Davidson, “compreender uma metáfora é um esforço tão criativo e tão pouco dirigido por regras quanto fazê-la” (DAVIDSON, 1992, p. 48). Sua criação não depende em seguir uma regra mas vai ao encontro das intenções de seu criador e do efeito que espera alcançar com sua utilização.

A feitura de uma metáfora envolve todo um processo cognitivo nos quais conceitos são compreendidos em termos de outros domínios e não só a cognição é destacada neste processo como o ato artístico.

Outra consideração a respeito da metáfora, imprescindível no estudo da linguagem figurada, é a sua condição incógnita. Ela não diz, apenas deixa subentendido o significado ou significados que podem ser extraídos dela. Sua condição de enigma liga-se à condição do leitor de descobridor de sentidos e essa é uma relação dinâmica.

“A metáfora consiste em expressar os vínculos secretos entre as coisas” (BORGES, 2009, p. 39). Não só entre as coisas mas também entre os interlocutores que passam a comungar dos mesmos sentidos quando uma metáfora consegue ser compreendida.

Charaudeau (2008) atribui à metáfora a capacidade de se instaurar um lugar onde ocorre um “jogo de máscaras”, pois para ele, o jogo assume a condição da palavra de ser e não ser, ou seja, a palavra passa a ser considerada pelo que diz e também pelo que não diz.

Metaforizar, portanto, é envolver-se na linguagem literária. A escolha das palavras e expressões cujos sentidos são transportados é uma forma artística e que pressupõe os esforços cognitivos para tornar o texto algo sedutor, justamente por sua multiplicidade de sentidos decorrentes da palavra.

⁶ Expressões utilizadas por Olavo Bilac para descrever o trabalho do poeta, em seu poema “Profissão de fé”

Lispector vale-se da metáfora e, pela sensibilidade que emana desta utilização, tece sua ficção, relacionando de tal forma a mimese à realidade, confundindo o leitor a tal ponto de não mais perceber a fronteira entre ambas, se é que ela existe. Helena, a respeito do pacto estabelecido entre autor e leitor, na trama ficcional clariceana, afirma que “Lispector assim encaminha o leitor a questionar a tradição da literatura como transparência do real, como simetria espelhada do mundo” (HELENA, 2006, p. 59).

A contista, desta forma, aproveita o real e o insere no vasto mundo da ficção. Para tal, utiliza metáforas, ou seja, explora a palavra em suas mais diferentes roupagens para apresentá-las ao leitor, ou simplesmente, sugeri-las. “Metáfora suprema das relações entre a literatura e a realidade em notação prismática, esse é um denominador estetizante que perpassa os textos de Lispector” (HELENA, 2006, p. 39).

Como denominador estetizante, é possível relacionar as ideias apontadas por Helena com a epígrafe que abre este capítulo. A própria contista destacou querer uma realidade inventada.

Por assim ser, suas narrativas representam o ser em busca de identidade, revelam o desconforto em relação à condição em que vivem suas personagens, frutos de uma identidade fragmentada, incerta e questionadora.

“A ficção de Clarice é a do homem dividido, em estado de permanente angústia diante da impenetrabilidade do próprio mundo interior, mas ao mesmo tempo, fascinado pelos objetos e o mundo físico ao seu redor” (MOISÉS, 1989, p. 153).

Com base na premissa de Moisés, é possível reconhecer a capacidade de Lispector, como escritora, de valer-se de elementos físicos para sugerir identidades com o ser humano, estabelecendo uma relação por meio de metáforas que sugerem e recriam uma realidade.

Relações estas, que muitas vezes, representam a própria dissolução do ser em coisa. Há a identificação entre as personagens clariceanas com animais, objetos e, estes últimos, em uma forma personificada, sinalizam para a descoberta de si, para a identidade das personagens, que muitas vezes, não se concretiza, visto o deslocamento do sujeito.

Para compor seus textos, Lispector vale-se, em grande parte, de metáforas e alusões que representam tanto suas personagens quanto os diferentes sentimentos explícitos e implícitos em suas tramas. Apesar da linguagem se manifestar pela metáfora, Lispector, ao utilizá-las, é original e singular, pelo fato de transferir a elas à sensibilidade

e não apenas em suas utilizações mas na intenção também sensível em inseri-las em seu universo literário.

Uma linguagem metaforizada é, talvez, uma de suas grandes características enquanto escritora. Uma linguagem que não se limita à trivialidade mas que aponta para um “além de”; que é sedutora, envolvendo o leitor a ponto de inseri-lo dentro do contexto de suas narrativas como co-construtor de sentidos dos enredos.

Na leitura dos contos em estudo, que são apresentados nesta pesquisa como textos de memórias de Lispector, foi possível observar a forma com que as metáforas foram pintadas no texto para ressaltar a memória que chega aos olhos e ao interior do leitor.

A ação de rememorar ganha ainda mais sentido quando é envolta pela sensibilidade decorrente da seleção de palavras e expressões que ganham liberdade no próprio texto. Que bailam por entre as lacunas deixadas por ele.

Sendo assim, a metáfora e a memória estão interligadas nos contos, reafirmando sua ficcionalidade. Metaforizar é, pois figurar, tornar a linguagem vulnerável ao fingimento, ao faz-de-conta. Afirmativa esta que vai ao encontro das palavras de Ramos que “a linguagem figurada, conforme sua etimologia romana é aquela que finge, não no sentido pejorativo de mentir, mas no sentido positivo de fazer de conta, de fazer crer e ser” (RAMOS, 1992, p. 92).

Com base na descrição apresentada por Ramos, ousamos dizer que os contos em estudo revelam fragmentos de uma vida ficcionalizada, e que assim o fez justamente pela flexibilidade da memória e do universo vasto da linguagem como expressão figurada.

Capítulo 2

A RELAÇÃO ENTRE MEMÓRIA E METÁFORA NA FICÇÃO CLARICEANA: LAÇOS FIGURATIVOS

“Narrar é sempre edificar sobre o passado, seja ele vivido, seja ele imaginado.”

Lúcia Castelo Branco

2.1 A METÁFORA CONOTATIVA E SUA ABRANGÊNCIA NA LINGUAGEM LITERÁRIA

Pertencente à Retórica e à Poética, a metáfora possui caráter denotativo e conotativo. Jakobson atribuiu-lhe o predicativo de “rainha das figuras” pelo fato da metáfora permear toda linguagem humana (JAKOBSON, 1977, p. 37).

Ao retomar alguns conceitos relacionados aos procedimentos de retórica de Aristóteles, foi possível perceber que o filósofo chamou de *elocutio ornareverlis*, o ornamento das palavras e das figuras. Nesse procedimento reside a metáfora. O *elocutio* pode relacionar com outros procedimentos também apresentados por Aristóteles. Contudo, o presente trabalho volta o olhar especialmente para a ligação existente entre o *elocutio* com a memória, do grego *mneme*, que se expressa pela recorrência à memória dos fatos vivenciados, que, neste caso, são elaborados de forma ficcional.

Como este trabalho pretende atentar para a forma com que a memória é tratada por Lispector na criação dos contos em estudo, mesclada à atitude criativa e criadora da autora, pode-se relacionar memória e metáfora, considerando esta última como estratégia elaborativa para representar a primeira.

Os textos são constituídos de metáforas denotativas e conotativas, conforme salientou Filipak (1983) em estudos acerca de Aristóteles, Jakobson e outros estudiosos que se propuseram a contemplar a metáfora como objeto de estudo. Porém é para essa segunda forma, conotativa, que nossos olhares se voltam ao analisar os contos. De modo denotativo, ela é genérica e ocorre pela arbitrariedade do signo e sua convencionalidade. Em outras palavras, conforme Filipak (1983), surge da carência linguística, passando a nomear seres, ações, estados e outras situações decorrentes da necessidade de representação da língua.

As metáforas surgem com as primeiras manifestações linguísticas do homem. Ao compartilhar com a natureza, sua essência humana e, depois, na convivência com o outro que se acentuou, ao longo dos anos, foi criando as metáforas.

Para diferenciar conotação de denotação, Kristeva (1974) cria as expressões *fenotexto* e *genotexto* para nomear as duas ocorrências linguísticas, respectivamente. Para a autora, o fenotexto sugere uma significação explícita enquanto o genotexto, que é a conotação, possui caráter implícito, fruto da linguagem literária que ao revelar-se,

implicitamente, “é sempre polissêmica, ambígua, aberta a várias interpretações” (FILIPAK, 1983, p. 79).

A conotação ou genotexto é traço comum nos contos clariceanos, nos quais evidenciam-se polissemia, a ambiguidade dos sentidos, o que desemboca na duplicidade contida nos contos, típicos dos contos modernos já mencionados anteriormente.

Eles possuem, encobertos em um núcleo informativo, vários elementos que remetem à emoção, que vão além da condição intelectual em que se configura o texto. A metáfora, dessa forma, presente na constituição dos contos não se esgota na simples ornamentação. É um esforço escritural com vestes intelectuais e emotivas, sensitivas e afetivas. É conforme pontua Filipak, “trabalha com as relações afetivas, emocionais, subjetivas, alógicas e ideológicas” (FILIPAK, 1983, p. 80).

Pelo fato de associar-se à poética, a metáfora é sintagmática. Também denominada por Cohen (1975) como metáfora de 2º grau, ela não se manifesta de forma objetiva, mas subjetiva e psicologicamente, por meio de sensações e emoções que se externam ao campo de ideias. Essa forma de metáfora, quando carregada de sensações, seja auditiva, seja visual ou ainda pela mistura de sentidos, recebe a denominação de metáfora sinestésica e, além de representarem sensações, elas revelam o ato artístico e criativo de quem as elabora.

A *lexis* ou *elocutio* “trabalha com a mimesis” (FILIPAK, 1983, p. 19). Contudo não se pode pensar simplesmente em imitação, mas em uma representação da realidade, um efeito do real.

Há também que se considerar os tropos que constituem a metáfora em suas condições de proporção ou igualdade na ação de causa e desvio, visto o caráter analógico e símil.

A comparação é dependente da metáfora. Tal afirmativa é reforçada por Filipak (1983, p. 31), ao dizer que “a metáfora é mais expressiva e mais poderosa”. A metáfora é verificável em toda linguagem humana. O que a difere é a forma e o intuito de como se apresenta.

Segundo Filipak,

A comunicação humana se efetua através da linguagem literal e da figurada. A literal é uma linguagem direta, lógica, conceptual, denotativa, assinalada de metáforas linguísticas ou denominativas. A

figurada é uma linguagem metafórica, repleta de auréolas emotivas, calcada em idiossincrasias ideológicas de mecanismo emocional de livre escolha formando o vasto campo da linguagem conotativa (FILIPAK, 1983, p. 34).

Sem pretensão de desconsiderar a linguagem literal, este estudo volta-se, especialmente, para expressões linguísticas figuradas, tomando como ponto crucial a linguagem metaforizada utilizada por Clarice Lispector na composição dos contos em estudo. Uma linguagem que, de acordo com Filipak “é repleta de carga emotiva, cujos mecanismos são de livre escolha e que causam efeito emotivo” (FILIPAK, 1983, p. 34).

Importante, então, considerar a predicação por analogia. Ao comparar e atribuir propriedades de seres a objetos e vice-e-versa, contemplando as semelhanças. Filipak (1983), parafraseando Aristóteles afirmou que “metaforizar bem é perceber semelhanças”.

A partir das similaridades, é possível criar expressões metafóricas. A denominação cognitiva, dessa forma, ocorre pela doação de um nome pertencente a uma coisa à outra por meio das semelhanças existentes entre elas, percebidas pelos interlocutores no processo da comunicação em que a metáfora se faz presente.

Há vários fatores que geram a transposição de um nome, um termo a outro e se faz notório contemplar no estudo, o caráter eufêmico e disfêmico que envolve muitas metáforas. Para Filipak (1983),

Os eufemismos constituem um recurso metafórico fundamentado num processo psico-associativo de uma área particular que não visa a motivar mas impedir motivações de associações de alguma forma interditas pelo tabu ou pela decência enquanto os disfemismos caracterizam-se por seu valor crítico, depreciativo e de sátira (FILIPAK, 1983, p. 58).

A intencionalidade de Lispector debruça-se sobre os recursos eufêmicos e disfêmicos para ilustrar passagens retratadas nos contos. Suavizando ou satirizando, de forma irônica, a autora apresenta em seus contos traços de uma linguagem trabalhada e figurada.

A metáfora, figura de linguagem escolhida para ser tratada no presente estudo distingue-se da metonímia e da sinédoque, já que estas últimas se realizam pela contiguidade.

Outra diferença percebida entre elas são os campos semânticos, sendo que, enquanto a metonímia e sinédoque operam sempre dentro de um mesmo campo, a metáfora trabalha com campos diferenciados, o que faz dela um intercâmbio de palavras e ideias que encontram-se em campos semânticos distintos.

Por isso, a metáfora caracteriza-se também por sua “dissimulação”, pois ao dizer algo, na verdade, aponta para uma outra coisa. Chamadas de referenciais, as metáforas que trabalham com analogia destacam-se por seu caráter alógico ou irracional, justificados pela alta gama de subjetividade do seu criador. E só assim deixa de ser, quando cai no uso popular, adentrando aos dicionários, passando à condição de 1º grau.

Deleuze coloca que

a linguagem só existe pela distinção e pela complementariedade de um sujeito de enunciação em relação com a coisa designada, diretamente ou por metáfora. Esse uso ordinário da linguagem pode ser denominado extensivo ou representativo (DELEUZE, 1997, p. 31-32).

Por uso representativo, compreende-se a metáfora conotativa, que busca por meio da figuração, representar e esse processo ocorre por meio da similaridade, o que a difere de outras figuras.

“Enquanto a metáfora mergulha no mundo interno da intuição, a metonímia e a sinédoque se resolvem nas realidades ontológicas do mundo exterior” (FILIPAK, 1983, p. 139). Assim sendo, a metáfora é intuitiva e não analítica, operando com um sema intermediário, o que faz lembrar os tropos que vagueiam por campos semânticos distintos. Trata-se, pois de uma figura inventiva, criativa, poética, subjetiva e estética.

Clarice Lispector vale-se da linguagem figurada em muitos momentos como forma inventiva, criativa, carregada de subjetividade, conferindo um tom estético aos contos. Contos estes que se apresentam como memória, também elaborada, um trabalho da memória.

2.2 MEMÓRIA COMO MANIFESTAÇÃO LITERÁRIA: A TESS(C)ITURA DA LINGUAGEM

A memória, como manifestação literária, tem sido alvo de estudos, nos últimos anos. Diferente da memória-hábito, descrita desta forma por Bergson (1999), a memória utilizada na literatura veicula-se à ação que se ancora em lembranças passadas para fazer o passado ressurgir, ganhando novo significado.

Retomando o conceito da memória-hábito, percebe-se que ela ocorre por meio de uma repetição, por um processo que é fruto de exigências sociais; nas palavras de Bosi “é uma das formas de adestramento cultural do ser humano” (BOSI, 2010, p. 48). Já a memória pura, aquela que escapa da habitualidade, para Bergson, situa-se no “espírito livre, revelando-se no sonho e na poesia” (BERGSON, 1999, p. 158)

Ricoeur (2007, p. 73) salienta a importância de diferenciar os processos de memorização e rememoração. Segundo ele, a primeira consiste na aprendizagem que envolve saberes e habilidades e liga-se à memória-hábito. Já a segunda trata de um “retorno à consciência” que desperta de um determinado acontecimento passado e, por estar ligada ao passado, gera um processo de recordação.

A segunda forma apresentada por Ricoeur (2007) é aquela que, elaborada por ato criador, vem sendo transferida para a literatura apresentando como diários, autobiografias e outras formas literárias.

Ainda para Ricoeur (2007), a memória possui um caráter privado. E, por isso, é singular. As lembranças são próprias daquele que as evoca. Para o referido autor, não se pode transferir as lembranças de um para a memória de outro. “Enquanto minha, a memória é um modelo de *minhadade*, de posseção privada para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito” (RICOEUR, 2007, p. 107).

A memória de evocação compreende as lembranças incorporadas nas crenças, sentimentos, emoções e outras experiências vivenciadas no passado enquanto que a metamemória, termo utilizado por Candau (2012), é a representação que cada indivíduo faz de sua própria memória. Ela é parte da representação que cada ser faz de si mesmo e de sua própria memória em relação ao conhecimento que possui.

Se for possível de fazer uma comparação, a memória de evocação refere-se, com maior similaridade com aquilo que se entende por memória coletiva, sendo a metamemória associada à memória individual, sendo esta última modalidade a que relaciona-se com a temática abordada no presente estudo.

A memória é, então um trabalho de captura do passado, por meio de lembranças, e estas representam a própria sobrevivência do tempo pretérito, conservado na essência e no espírito humano; que faz aflorar a consciência. Para Candau (2012, p. 15), “a memória nos dá a ilusão de que aquilo que passou não está definitivamente inacessível, pois, é possível fazê-lo reviver graças à lembrança”.

Associada ao tempo, depreende-se que a memória, apesar de remeter ao passado, constitui-se em uma ação futura, que se edifica no presente. Castelo Branco (1994) apresenta que não há possibilidade do passado manter-se puro e intacto, visto que o que foi “já não é” e, na tentativa de transportá-lo ao presente, ocorre, de forma silenciosa e invisível um trabalho elaborativo da linguagem, voltado para o que ainda não é, ou seja, uma projeção ao futuro. “Compreender a memória sem considerar esses dois gestos, esses dois movimentos, é recair, ingenuamente, na ilusão de uma captura do real, de uma conservação fossilizada no passado e de uma falsa inteireza do sujeito que efetua a rememoração (CASTELO BRANCO, 1994, p. 32).

O mesmo pensamento é afirmado por Delgado (2003, p. 13), em uma metáfora que a autora cria em relação à captura do passado: “o passado apresenta-se como um vidro estilhaçado de um vitral antes composto por inúmeras cores e partes. Buscar recompô-lo em sua integridade é tarefa impossível.”

O tempo, desta forma, não é linear, mas descontínuo, fragmentado assim mesmo como o próprio ser que se expressa nele. E, em relação ao “eu” que rememora é importante salientar a distinção que há entre o “eu atual que rememora e o eu revocado”, pois assim como o tempo é difuso, o ser também se modifica no tempo.

Por se tratar de um movimento que ultrapassa tempo e forma de vivência, a memória torna-se vulnerável no pensamento e na escrita do memorialista. Rememorar fatos passados implica compreender que parte deles podem ser omitidos, acrescentados, modificados, em virtude de diferentes razões que dependem, sobretudo, do “eu” que os revoca.

Em relação a essa mudança do “eu”, Bosi, comenta que

por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentam na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e valor. O simples fato de lembrar o passado no presente exclui a identidade entre as imagens de

um e de outro e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista (BOSI, 2010, p. 55).

O presente incide sobre o passado e, de acordo com Castelo Branco (1990, p.45), admitir a influência do presente sobre o passado, na construção da memória, “é o mesmo que admitir que este se guia ou se cria, a partir do futuro, já que o presente da rememoração, com relação ao passado, nada mais é que o futuro do fato rememorado”.

Com base na premissa de Castelo Branco, nota-se que a memória projeta-se nos três tempos: passado, presente e futuro. O memorialista busca no passado, o acontecimento, trazendo-o para o presente em uma ação futura, já que o passado só ganha sentido se transferido para o tempo que ainda não é. Nas palavras de Candau (2012, p. 101): “quando opera a memória, o acontecimento rememorado está sempre em relação estreita com o presente do narrador, quer dizer, com o tempo de instância da palavra”.

Dessa relação estreita entre presente do narrador e passado evidencia-se o labor da memória. Ela é o processo da volta ao passado, que dele extrai-lhe os acontecimentos que chegam ao presente, modificados, alterados, trabalhados. Ela é, portanto, o trabalho de dar ao passado um novo olhar.

Não é possível trazer o pretérito de forma intacta ao presente. Mas é possível, um olhar especial que trate os fatos passados ou o próprio vazio que resta deles. Um olhar de resgate, pois a memória é um fenômeno que vagueia pela atualidade, estabelecendo um elo com o presente.

Para Nora, “ela não se acomoda a detalhes que a confortam, ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura e projeções” (NORA, 1993, p. 9). Justamente por não confortar é que ela, pode, às vezes, incomodar, mostrando-se vulnerável às distintas formas de interferência.

Segundo Castelo Branco, “a memória se abre ao vazio, o que resta do passado senão este nada, este vazio inaugural onde tudo se esvai, onde tudo irremediavelmente se perde?” (CASTELO BRANCO, 1994, p. 11).

E é neste vazio que brota a liberdade de trabalho do memorialista. Para Bosi (2010, p. 55), “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagem e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho. É trabalho”.

Ao contrapor sonho a trabalho, Bosi chama atenção para o trabalho consciente que envolve a ação de rememorar e fazer das lembranças algo manipulado pela consciência, que Bergson relaciona com a realidade: “seria inútil, com efeito, tentarmos caracterizar a lembrança de um estado passado se não começássemos por definir a marca concreta, aceita pela consciência, da realidade presente” (BERGSON, 1999, p. 161).

Entrelaçada à consciência de um eu presente que rememora, é possível perceber um espaço de memória onde se instauram diferentes sensações depreendidas pelos sentidos. A memória é assim acompanhada por essas sensações, conforme descreveu Santo Agostinho:

Ali se conservam também, distintas em espécies, as sensações que as penetram cada qual por sua porta: a luz, as cores, as formas dos corpos, pelos olhos; toda espécie de sons, pelos ouvidos; todos os odores, pelas narinas; todos os sabores, pela boca; enfim, pelo tato de todo o corpo, o duro e o brando, o quente e o frio, o suave e o áspero, o pesado e o leve, quer extrínseco, como intrínseco ao corpo. A memória armazena tudo isso em seus vastos recessos, em suas secretas e inefável sinuosidade, para lembra-lo e trazê-lo à luz conforme a necessidade. Todas essas imagens entram na memória por suas respectivas portas, sendo ali armazenadas. Todavia, não são as coisas em si que entram na memória, mas as imagens das coisas sensíveis que ali ficam à disposição do pensamento que as evoca (AGOSTINHO, 1980, p. 96-97).

As imagens são carregadas de sensações e estas podem tanto assemelharem-se com os sentimentos vivenciados quanto diferenciarem, vista a mudança dos sujeitos. Elas associam-se à experiências que vão aparecendo com o passar do tempo.

Tais experiências que adquirimos, ao longo dos anos, vão se depositando como uma reserva crescente por meio de uma ação própria da memória. Ao passo que vai ajuntando lembranças, é possível também excluí-las, pelo ato do esquecimento. Por isso, importante pensar na relação que memória e esquecimento possuem.

A ação memorialística não se constitui, meramente, na tentativa de trazer o passado (ou aquilo que se elaborou dele) ao presente, mas revela também a omissão e supressão de fatos do mesmo passado que, em muitas vezes, são reelaborados pela própria inversão.

Tal ação pode ser exemplificada pelas experiências traumáticas. Na maioria das vezes, há um esforço da pessoa que as sofreu em esquecer-las ou simplesmente evitá-las quando se evocam lembranças.

O esquecimento, desta forma, funciona como um escape do fato ocorrido. A dificuldade em lidar com lembranças traumáticas ou dolorosas faz com que o fato caia no esquecimento. Embora funcione como fuga de uma realidade traumática, o esquecimento se mantém ali, ao lado da memória. Por isso, Castelo Branco afirma que “o processo da memória se dá por um duplo movimento de esquecimento e rememoração” (CASTELO BRANCO, 1994, p. 59).

Aliada à capacidade de rememorar, o esquecimento vagueia representando a liberdade de selecionar do sujeito que rememora, conforme o pensamento de Candau: “o ser humano e social tem, por meio da memória, “a capacidade de escolher entre lembrar ou esquecer” (CANDAU, 2012, p. 63).

Além disso, o esquecimento alia-se à memória pelo fato da incapacidade daquele que rememora em assim fazê-lo de forma completa, sendo que, partes se perdem ao longo do tempo. O passado se constrói a partir da ausência, é, pois, “um gesto de debruçar sobre aquilo que se foi e sobre ele, edificar o que ainda não é, que virá a ser” (CASTELO BRANCO, 1990, p. 35).

Valendo-se dos resíduos que restaram, o memorialista representa, fazendo o passado ressurgir na instância presente, fazendo da ação de transposição da memória, um ofício. É no presente, em um movimento futuro que a memória se constitui. Surge além do vivido, com o intuito de representá-lo, já que não é possível trazê-lo íntegro.

Segundo Candau,

O locutor ilumina episódios particulares de sua vida deixando outros na sombra. Mesmo a narrativa mais atenta é trabalhada pelo esquecimento ao qual se teme, pelas omissões que se desejam e pelas amnésias que se ignoram, tanto quanto é estruturada pelas múltiplas pulsões que, na classificação de nosso passado, nos fazem dar sentido e coerência à nossa trajetória de vida (CANDAU, 2012, p. 77).

Deixar episódios na sombra provém do trabalho da memória, o que significa moldar as lembranças, excluir fatos. É uma forma de esquecimento preciso ou conscientemente utilizado para tornar a memória mais agradável a quem quer utilizá-la.

Seu trabalho, então, envolve a seleção, escolha, esquecimento e uma série de outras ações que fazem da ação memorialística uma arte de narrar. Tal arte vale-se do verossímil, da representação do real, que Barthes (1988) trata como “efeito do real”. Para ele,

Não é o real mas um efeito do real, fundamento desse verossímil inconfesso que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade. Procede da intenção de alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação, o simples encontro de um objeto e de sua expressão (BARTHES, 1988, p.185).

Ao trazê-lo para o presente, em forma de narrativa, o sujeito da memória passa a lidar com ela assim como em um ofício: o de tecer os fatos. “Tecer com urdidura do esquecimento, a trama da lembrança; traçar com os riscos de uma escrita apagada pelo tempo, as letras de uma nova escrita, que o levará a uma outra história, a um outro tempo, a um outro lugar” (CASTELO BRANCO, 1994, p. 75).

A memória, nesse sentido é submetida a um processo que vai além da simples recordação; há um olhar estético que se apegua a detalhes, que amarra ou desamarra as pontas das histórias narradas, das palavras que saltam diante da imaginação do autor. É como comenta Bakhtin: “o artista utiliza a palavra para trabalhar o mundo, e, para tanto, a palavra deve ser superada de forma imanente, para tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação de um autor com esse mundo” (BAKHTIN, 1997, p. 208).

Comparando o trabalho do escritor a de um artista, Bakhtin (1997) atribui ao primeiro a capacidade de criar um mundo no qual, por meio da linguagem, o possível é sempre possível e é na fronteira entre passado e presente que tal mundo é criado.

Clarice Lispector tece entre o passado e o presente, uma nova realidade, solidificada no ato de trabalhar o texto, de tecer a própria linguagem. Demonstra em suas narrativas memorialísticas um “eu” à procura de identidade, diferente daquele evocado e que vive errante em meio às condições de vida nas quais está inserido.

É comum, em seu ato de fingir, termo utilizado por Iser (1983), ou seja, em sua ficção, a autora buscar vestir suas lembranças de palavras e expressões sugestivas, que apontam para diferentes significados.

Para Castelo Branco,

o processo de memória quando se constitui num texto memorialista, ou mesmo quando se perde na pura dinâmica da lembrança efetua-se sempre a partir de um atrito entre dois tempos como se também se constrói uma terceira instância, futura, posterior, que nasce do processo mesmo da linguagem (CASTELO BRANCO, 1994, p. 31).

Desta forma, a memória não é pura e simplesmente representação do passado mas uma montagem que se projeta para um futuro e que ganha sentido no presente. Na tentativa de representar acontecimentos passados, o trabalho criativo da linguagem, que apega-se a metáforas e alusões, desencadeia o papel principal e Lispector se apropria deste recurso para compor suas narrativas memorialísticas, reafirmando esta comunhão entre tempos.

Segundo Bosi,

a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo atual de representações. Pela memória, o passado não só vem à tona nas águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas como também empurra, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo, profunda, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 2010, p. 47).

Eis, por estas palavras de Bosi, a flexibilidade da memória, que relaciona presente e passado, podendo ser manipulada, convertida, reelaborada e, ao mesmo tempo, incógnita e incerta.

Nos contos de Clarice, cuja memória se evidencia, é possível perceber a interrupção do fluxo linear dos acontecimentos, para inserção de comentários e reflexões de sentimento presente que inspira um novo olhar sobre o passado. Isso porque é a mulher do presente que procura recompor o passado de criança, por meio de comentários e alusões que inquietam, que são inacabados.

Desta forma, mais que reviver, a memória está para o devir, para o processo de reconstrução e isso é possível pelo cruzamento de ideias presentes com as experiências passadas. A memória passa, então, a ser uma reelaboração do passado.

Para Bosi “o passado é portanto, trabalhado qualitativamente pelo sujeito, sobretudo se o seu tipo for elaborativo” (BOSI, 2010, p. 68). Lispector, com seu tipo “elaborativo”, faz de sua ficção um jogo artístico.

O trabalho envolve o leitor em uma teia de verossimilhança na qual, as personagens retratadas nela, se situam no confronto rememorativo “entre o que era e o que chegou a ser, isto é, a construção imaginária de si mesmo como outro” (ARFUCH, 2010, p. 55).

Tal afirmativa de Arfuch (2010) aponta não só para a teia de verossimilhança como também reafirma o entrecruzamento dos tempos da memória. O ser que olha, no presente para um passado, daquilo que foi e o que é hoje, sendo que o eu do presente não se enxerga mais como antes, o que faz do ser do passado o “outro”.

A mesma ideia pode ser relacionada àquilo que Santo Agostinho trata como “força da memória e sua relação com “os afetos da alma”. Para ele,

essa mesma memória conserva também os afetos da alma, não do modo como os sente a alma quando da vivência, mas de modo muito diverso, segundo o exige a força da memória. Lembro-me de ter estado alegre, ainda que não o esteja agora; recordo minha tristeza passada, sem estar triste; lembro-me de ter sentido medo, sem senti-lo de novo; lembro-me de antigo desejo, sem que o mesmo sinta agora. Outras vezes, pelo contrário, lembro-me com alegria a tristeza passada, e com tristeza uma alegria passada (AGOSTINHO, 1980, p. 98)

O pensamento de Santo Agostinho vai ao encontro do trabalho da memória realizado por Lispector. Ao debruçar sobre seu passado, a autora, por meio de suas narradoras, revive não meramente acontecimentos, mas também, emoções e sensações revelando a vivência, seja similar, seja oposta de então sensações que despontam no presente.

Por essa relação que se estabelece entre “eu, outro, outros” é que se firma a relação entre a memória e a identidade. Ao mesmo tempo que a memória revela a identidade ela precisa desta para se fazer existir.

Ainda nesta homogeneidade entre o eu e o outro que se fundem, a própria Clarice chegou a afirmar: “eu sou vós mesmos” (LISPECTOR, 1998, p.05), palavras fortes que apontam tanto para a liberdade do leitor penetrar sua leitura quanto para a confusão de papéis que se estabelece pela própria identificação entre leitor e ator no momento da leitura.

A ação de identificação leva a uma característica bastante presente na obra clariceana: a busca pela identidade, as tentativas infinitas de encontrar uma definição para o próprio “eu” marcada por suas personagens. Talvez a própria trajetória de Lispector, em sua busca pelo reconhecimento como pessoa, cuja nacionalidade tão quista era a brasileira e todas as lutas que enfrentou para conseguir que se concretizasse sua vontade, tenha influenciado suas obras. Moser comenta que “o medo de perder sua identidade a perseguiu por toda vida” (MOSER, 1999, p. 37).

A mesma ideia é reforçada, contudo com um tom mais ameno e sutil, por Gotlib (1995), também em livro voltado a contar a vida de Clarice Lispector. Ao comentar algumas das personagens da autora e seus modos de agir, Gotlib (1995) compara-as com a própria contista:

Rememoração da infância, em tom nostálgico, êxtases perplexos e inconformados diante da realidade; desejos e insatisfações que se renovam a cada experiência, num ciclo que parece interminável. Coincidência ou não, estas seriam também, algumas das múltiplas faces de uma estética do narrar de Clarice Lispector (GOTLIB, 1995, p. 185).

Seu jeito de narrar, sua maneira de atribuir ou extrair “sabor” das palavras, conforme salientou Barthes (1977, p. 17) revela não somente seu estilo mas, sobretudo, o mistério que norteia as palavras. Clarice convida o leitor para com ela, jogar com as palavras. Mas, nesse jogo não há vencedor ou perdedor, pois o verdadeiro gozo está simplesmente no ato de deslocar-se dentro do mundo da linguagem.

2.3A RELAÇÃO ENTRE MEMÓRIA E IDENTIDADE

O ser, ao olhar para seu passado em busca dos vestígios, dos pedaços que dele restaram, assim o faz por uma necessidade de buscar sentido para o presente, ou de simplesmente enxergá-lo como constituinte de sua identidade.

Identidade e memória caminham juntas. Segundo Candau (2012),

a memória, ao mesmo tempo em que nos modela é também por nós modelada. Isso resume, perfeitamente, a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa (CANDAU, 2012, p. 16).

Com base na afirmativa de Candau (2012) torna-se possível dizer que a memória sustenta a identidade, fortalecendo-a tanto em sua expressão individual. Dessa mesma

forma, a perda da memória resulta na perda da identidade. Por isso, o trabalho da memória é imprescindível para a construção da identidade.

Por meio da memória, a identidade se nutre e, por meio dessa última, a memória faz-se tão necessária. “Memória e identidade se entrecruzam indissociáveis, se reforçam mutuamente desde o momento de sua emergência até sua inevitável dissolução” (CANDAU, 2012, p. 19).

A emergência relaciona-se com a busca, tanto identitária quanto memorial. O ser humano passa toda sua vida alimentando-se dessa busca que serve como razão para sua sobrevivência em sociedade. O sentimento do passado se transforma em virtude da sociedade que se modifica. O sentimento de identidade é alimentado pelo sentimento do passado que ganha força na escrita por reforçar o sentimento de pertencimento a um grupo, mesmo que a escrita torne a busca identitária incompleta.

Para Nora, “a coerção da memória pesa, definitivamente, sobre o indivíduo como sua revitalização possível repousa sobre sua relação pessoal com seu próprio passado” (NORA, 1993, p. 18). O indivíduo passa a se descobrir ou pelo menos buscar significados de sua existência voltando o olhar para o passado.

A imagem que se deseja obter de si mesmo se constrói pelos elementos do passado que são trabalhados, expressando o que se é no momento em que tais elementos são evocados. De acordo com Candau, “transmitir uma memória e fazer viver, assim, uma identidade, não consiste, portanto, em apenas legar algo, e sim, uma maneira de estar no mundo” (CANDAU, 2012, p. 118).

A inserção no mundo alia-se ao próprio sentimento de pertencimento que se tem em relação a ele, fornecido e sustentado, muitas vezes pela memória. Desta forma, “ela obriga cada um a se lembrar e a reencontrar o pertencimento, princípio e segredo da identidade” (NORA, 1993, p. 18).

Ao recordar, o sujeito passa a dominar seu passado, incorporando-o e percebendo traços do mesmo na constituição de sua identidade. Ao narrar o tempo que já se foi, narra-se também o ser de que se trata a recordação. Sendo assim, “o trabalho da memória é, então, uma maiêutica da identidade, renovada a cada vez que se narra algo” (CANDAU, 2012, p. 78).

A narração entra em cena como manifestação da memória e da identidade, como propagação de ambas. Para Barone, “narrar permite a transmissão de experiências

humanas e, ao narrar, é possível organizar experiências traumáticas, caóticas, díspares, abrindo espaço para a construção ou reconstrução da identidade e do mundo do leitor” (BARONE, 2007, p. 116).

Assim sendo, a escrita de narrativas de cunho memorialístico põe em reflexão não só a memória e a identidade de quem as escreve, mas também do leitor, em uma interação entre o eu e o outro.

E o que é o eu senão o outro? Ou pelo menos, o olhar do outro como constituinte do eu? A essa pergunta, Iser responde muito bem, ao dizer que um eu é sempre um outro, o que torna precária a sua realidade.

As personagens de Lispector, inclusive a própria voz narradora, quando assume um caráter memorialístico são, desta forma, inacabadas, incompletas, fragmentadas, que buscam por uma identidade, mesmo que esta seja calcada em uma totalidade imaginária. O sujeito é tido, nas narrativas de Lispector, como um ser que não é essencial; é aberto a identificações, o que Arfuch chama de “sujeito suscetível de autocriação” (ARFUCH, 2010, p. 80).

A narradora protagonista dos contos em estudo rompe com o mundo ao redor, com a linearidade daquilo que conta para cair na reflexão, muitas vezes, voltada para a busca de identidade, do autoconhecimento. Para Gonçalves, no tocante à procura por identidade, as personagens clariceanas se situam em uma ficção que traduz “o homem fragmentado, vivendo um nada existencial; ele coloca-se em busca da plenitude da coisa, que na verdade, constitui-se apenas uma imagem de completude que ele procura para si” (GONÇALVES, 2013, p. 156).

Ousamos dizer que Clarice Lispector lançava um olhar além de seu tempo, era pois, anacrônica, por ser contemporânea ao homem pós-moderno. Um ser também fragmentado, angustiado, que busca por identidade. “Clarice Lispector configura uma voz narrativa coerente com a incoerência do mundo pós-moderno” (GONÇALVES, 2013, p. 119).

Lispector é sagaz em tecer suas narrativas ressaltando o ser e aquilo que mais lhe faz humano: seus conflitos, anseios, desejos, medos e máscaras que adota para encenar nas mais diferentes situações cênicas da vida.

Ao criar um universo ficcional com um toque memorialístico, Lispector vai ao encontro com a ideia de Benjamin de que “o importante para o autor que rememora não

é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração” (BENJAMIN, 1994, p. 37). Ou seja, seu trabalho cauteloso com as palavras a fim de fazer ressurgir um passado elaborado. Nesse sentido, Benjamin (1994) chama atenção para o papel do narrador que vale-se da experiência para contar aos outros, incorporando as coisas narradas à experiência também dos ouvintes.

Situação verificável nas narrativas clariceanas, que sob uma forma artesanal, abre-se aos olhos do leitor, perpassando por seus sentidos, envolvendo-o no novo mundo que é criado a partir da memória.

Os contos analisados no presente estudo, tecidos na teia ficcional comportam, também, elementos evidenciados em biografias, criadas com o intuito de apresentar parcelas da vida e obra de Clarice Lispector.

Por agregarem fatos coincidentes com tais biografias, os contos resguardam a essência memorialística, que traz aspectos referentes ao tempo, ao espaço, à cultura, à condição social e econômica em que estava inserida a autora quando criança.

Devido à condição financeira e riscos decorrentes da repressão violenta do czar da Ucrânia sobre os judeus, a família de Lispector se vê motivada a refugiar-se em outro lugar. Como parte dos parentes mudaram para o Brasil, esta passou a ser a “terra prometida” para Pedro, Marieta, Elisa, Tânia e Clarice Lispector.

Desembarcaram em Alagoas, onde permaneceram por três anos e meio. Depois passaram a residir em Recife e foi nesta cidade que ocorreu grande parte das aventuras da menina Clarice, inclusive as que, de certa forma, relacionam-se com a trama apresentada nos contos.

Em epígrafe utilizada por Gotlib que inicia um de seus subcapítulos “cenas de infância”, tem-se as seguintes palavras de Lispector: “não sei separar os fatos de mim, e daí a dificuldade de qualquer precisão, quando penso no passado” (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 1995, p. 77). Pode-se inferir dessas palavras que fatos da vida da autora se mesclam à habilidade artística da memória, ao retomar o passado, o que também justifica a forma com que Gotlib (1995) apresenta tais fatos. Ela os ficcionaliza, atribuindo-lhes um tom de conto, talvez seja daí a escolha do nome da obra: “Clarice: uma vida que se conta” (GOTLIB, 1995).

A vida contada pode remeter a vários episódios mas são os voltados para a infância em Recife que nos propomos a comentar, entrelaçados aos contos que revelam a

similaridade em contemplar a cidade, o tempo de menina, as amizades e as brincadeiras, as festas culturais que marcam as narrativas dos seus contos de memória.

Capítulo 3
UMA ANÁLISE DO TRABALHO DA LINGUAGEM DE
CLARICE LISPECTOR: METÁFORAS COMO
REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA

“A arte de narrar é uma arte da duplicação”

Piglia

3.1 FELICIDADE CLANDESTINA: DO LIVRO AO AMANTE

Suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato...

Clarice Lispector

A relação entre a vida e obra de Clarice Lispector tem sido o cerne de pesquisa para muitos estudiosos. Relacionar as duas (vida e obra), contudo, parece adentrar em um campo minado já que a autora, em uma forma literária de ser, dissimula a própria vida e ficcionaliza a própria ficção.

Em todas as pesquisas de teor biográfico, percebe-se o quanto a autora gostava de livros. Ela os “devorava” e adentrava no mundo que eles proporcionavam preferindo-o à realidade. Seja como forma de dominar o mundo pela linguagem, seja simplesmente para fugir da realidade tão perturbada, marcada por perdas, solidão e vazio, Lispector apropriase da linguagem como forma de criação. Criava um mundo de possibilidades, de aventuras espirituais, que Gotlib destaca o envolvimento entre a autora, os personagens e o leitor, ao dizer que “ninguém passa por ela impune. Ela liga e religa o mistério da vida. E o religioso silêncio da morte” (GOTLIB, 1995, p. 53).

Entrar em contato com o livro era para a autora motivo de grande alegria. Ela os desejava. Sua paixão por eles pode estar relacionada a muitos de seus textos. Destacamos nesse estudo, o conto “Felicidade clandestina”, no qual é possível reconhecer, por meio da personagem protagonista, o desejo de possuir um livro, mesmo que a duras penas.

O enredo do conto apresenta uma narradora em primeira pessoa, que, em vida adulta, rememora um acontecimento ocorrido no passado, quando morava em Recife. A voz na narrativa refere-se a uma menina, logo no início da história descrevendo uma colega de escola que, ao contar-lhe que ganhara um livro do pai, “Reinações de Narizinho”, desperta na protagonista o desejo insaciável de ler e possui-lo.

Embebida de vontade em ter o livro, a menina o pede emprestado. Contudo, a colega inicia uma série de desculpas que se desenrolam pelo texto, para atrasar ou ainda não ocorrer o empréstimo.

De forma bastante insistente, a menina procura pela colega todos os dias até que a mãe da dona do livro desconfia das tantas aparições da menina em sua casa.

Interrogando-a, a mulher descobre a mentira da filha e resolve, ela mesma, emprestar o livro à menina, acrescentando-lhe que poderia ficar com *Reinações de Narizinho*, o tempo que quisesse.

Feliz com o desfecho da tortura que vivera nos últimos dias, a menina retorna pra casa com o livro e não o lê mas enche-se de felicidade toda vez que pensa que agora o possui.

Escrito de forma simples, com uma linguagem de fácil entendimento, o conto apresenta uma narrativa que também parece simples e corriqueira. No entanto, é carregado de simbologias, próprias da linguagem figurada utilizada por Lispector em grande parte de seus escritos.

O teor metafórico é crucial para o entendimento daquilo que se esconde nas “entrelinhas”, ou seja, no “iceberg⁷”, face oculta do conto e também da forte caracterização da situação que desencadeia os sentimentos e as emoções expressas na trama. Como bem coloca Gomes: ‘sabemos que a escritura de Lispector se destaca pela linguagem metafórica’ (GOMES, 2014, p. 119). Metáfora esta que desfila pela trama clariceana, ora preenchendo, ora acentuando os hiatos da narrativa.

Conforme bem apresenta Helena, “uma espécie de dramaturgia da subjetividade vai sendo assim entrelaçada, espalhando-se por todo o texto, conduzida por um processo de tecelagem cujos recursos se sustentam com base na ironia, na antítese e na repetição” (HELENA, 2006, p.57).

De caráter subjetivo, o conto vai sendo construído pela seleção de palavras que formam o universo ficcional, “o mundo construído pelo texto e existentes apenas por palavras, suas frases, sua organização” (REUTER, 1999, p.17); mas que aborda similaridades com fatos biográficos da autora, que extrapolam a verossimilhança.

Exemplo dessa condição é a “coincidência” percebida entre a personagem do conto, a menina cujo pai era dono de uma livraria, e a colega de ginásio de Clarice Lispector, Reveca, filha do dono da livraria Imperatriz. Reveca era irmã de Suzana Rorovitz, que conta à Gotlib sobre a infância das meninas, inclusive de um evento caracterizado pelo empréstimo do livro “Reinações de Narizinho”, que, conforme é tratado no conto, fez com que Lispector fosse à porta de sua casa várias vezes até que a mãe de Reveca, irritada com a atitude da filha emprestou-lhe não só o livro mas todos que

⁷ Termo utilizado por Hemingway ao tratar do conto, em sua obra “Death in the afternoon”.

quisesse: “Minha mãe ficou muito aborrecida com Reveca. Aí minha mãe pegou Clarice e disse para ela escolher tudo o que ela quisesse” (GOTLIB, 1995, p. 100).

Pelo mundo da linguagem, Lispector ficcionaliza os elementos biográficos na teia literária sendo bastante sutil, trabalhando as palavras, agregando-lhes figurações, valendo-se de metáforas que relacionam-se com o mundo subjetivo em que residia seu ser, “copiando a si própria” (FERREIRA, 1999, p. 160).

Por esta razão, o conto vagueia por uma série de emoções distintas que vão conduzindo os fatos às condições de seus personagens. Assim sendo, a narrativa inicia-se com uma descrição:

Ela era gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados. Tinha um busto enorme, enquanto nós todas ainda éramos achatadas. Como se não bastasse, enchia os dois bolsos da blusa, por cima do busto, com balas. Mas possuía o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria (LISPECTOR, 1998, p. 06).

Nota-se que as características descritas são envoltas por uma gama pejorativa já que desfilam adjetivos antagônicos ao que o padrão de beleza prega em relação ao físico, sobretudo, feminino. Carente de beleza física, a menina retratada nas primeiras apresenta, contudo, uma característica positiva que sobressai as demais citadas: era filha do dono da livraria.

Esta condição, conforme salienta a narradora, era imperiosa aos olhos daqueles que “devoram” histórias. A expressão devorar pode ser associada à ação de comer com voracidade, emprestando sentido no conto à condição de ler muito; adentrar no mundo dos livros com a mesma voracidade.

A disforme personagem, em sua descrição, carrega também um símbolo voltado para a sexualidade, identificado na caracterização dos bustos enormes, enquanto que a narradora e demais colegas ainda eram “achatadas”, ou seja, meninas com pouco desenvolvimento sexual. O termo “achatadas” possui caráter metafórico disfêmico por desencadear, no contexto narrativo, a inferioridade da narradora e suas amigas em relação à menina da livraria, no tocante às mudanças físicas relacionadas com a puberdade.

A condição de ser filha do livreiro não era bem aproveitada como afirma a narradora. Desta forma, as amigas também tinham pouco acesso aos livros. Com tom irônico e inconformado, a narradora conta que até mesmo nos aniversários, quando

supostamente esperava receber um livro de presente, a menina lhe dava um simples cartão-postal da loja do pai. Assim desabafa: “ainda por cima era da paisagem do Recife mesmo, onde morávamos, com suas pontes mais do que vistas” (LISPECTOR, 1998, p. 06).

A crítica à paisagem recifense não se dá pela menina não gostar da cidade em que morava, mas a cidade era o espaço físico real em que vivia. Ela preferia os diferentes e insólitos espaços oferecidos pelos livros. Além disso, critica também a incoerência das palavras escritas nos cartões-postais, que embora, bem bordadas não continham expressividade alguma.

No parágrafo seguinte do conto, a narradora passa a descrever os sentimentos escondidos na interioridade da menina e que também não resultam em algo positivo. Sentimentos como crueldade, vingança, ódio, sadismo, exibicionismo compunham a maneira de agir da menina, filha do livreiro. A inveja em relação às outras meninas que representavam seu oposto converteu-se em ódio, o que a incentivou a realizar o que a narradora chama de “tortura chinesa”: Até que veio para ela o magno dia de começar a exercer sobre mim uma tortura chinesa” (LISPECTOR, 1998, p.06).

A expressão “tortura chinesa” é carregada de imagem metafórica. É referencial por ser subjetiva, emocional e afetiva com base nas formas de humilhação que passou a sofrer para poder ter o livro emprestado. Tal expressão tem seu surgimento associado à suposta capacidade atribuída a esse povo de arquitetar um suplício cruel refinado por uma prolongada duração, conforme expõe Romero e Quick (2000, sp).

De acordo com os autores, a China, por se isolar do restante do mundo entre 1368 a 1644, teve tempo suficiente para tornar-se um país frio e calculista. Assim sendo, as manifestações de crueldade baseavam-se na arquitetura maldosa e bem calculada por parte dos torturadores.

Mesmo sabendo que a história tem mais fins voltados para o preconceito do que para veracidade, tal compreensão da forma com que os chineses usavam para torturar pode ser relacionado ao conto, com a atitude da menina.

Diante do estado de êxtase em relação ao livro em que a narradora encontrava-se, a menina, dona do livro, pôde armar com calma e com detalhe seu plano sádico. Não tinha nenhuma pretensão de emprestá-lo à amiga, queria, na verdade fazer com que ela passasse pelas humilhações e pela vontade de lê-lo.

A maldade da menina é, então associada à tortura. Segundo Rosenbaum, “a tentação do mal na obra de Clarice Lispector mostra-se às claras, sem pudor, sem remorso. No entanto, o mal se oculta, mascara-se, pulsa latente” (ROSENBAUM, 2006, p. 23).

O mal ocultava-se na menina, decorrente da inveja que tinha da personagem narradora, seja por suas atribuições físicas, seja por não possuir igual habilidade de fruição diante da leitura.

Ao informar à colega que possuía *As reinações de Narizinho*, a menina desperta na narradora a vontade desmedida de também possuí-lo. O título do livro pode ganhar a interpretação relacionada com a intertextualidade que Lispector faz com a obra de Monteiro Lobato. Da mesma forma que a menina amava adentrar no mundo dos livros e assim devorá-los, a menina do nariz arrebitado⁸, também entrava no mundo da fantasia, onde tudo era possível, o que marca o encontro entre o mundo “real” do sítio e o fantástico do Reino das Águas Claras.

Além disso, há uma espécie de paródia quando a narradora afirma que “nadava devagar num mar suave, as ondas me levavam e me traziam” (LISPECTOR, 1998, p. 07), o que pode-se pensar no fato de Narizinho, a personagem lobatiana, adormecer e adentrar no Reino das Águas Claras, ou seja, num Reino de possibilidades, onde ela presencia aventuras maravilhosas.

Em estudo sobre a obra de Lobato, Zilberman fala da ruptura do tempo e espaço: “as noções de tempo e de espaço são eliminadas. Tudo é natural, nada é sonho, ou melhor, o próprio sonho é vivido e não sonhado” (ZILBERMAN, 1983, p. 104). Na ânsia de romper com tempo e espaço e se encontrar sob outra condição, é que a narradora de Felicidade Clandestina alimentava o desejo em possuir o livro.

A mesma passagem do conto pode também apontar para a sede de lê-lo, que encheu a narradora de alegria. Perdera a noção de tudo, focava agora somente no momento em que entraria em contato com o livro assim como ficam os apaixonados.

Outras formas de desejos também aparecem, porém de forma implícita, carregados de erotismo: “Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o”.

⁸ Termo utilizado para descrever Lúcia, também chamada de Narizinho, personagem do livro “Reinações de Narizinho”, de Monteiro Lobato.

O vocativo “Meu Deus” reforça o entusiasmo diante das características do livro, que pode ser associado à simbologia da genitália masculina. As expressões viver, comer e dormir podem sugerir a convivência amorosa no ato sexual. O desejo aumenta por ser o livro completamente acima das posses da protagonista, podendo associar-se às dificuldades que ocorrem no relacionamento, fato que o torna ainda mais desejado, mais quisto, mais envolvente.

Mais uma vez a metáfora surge no conto; desta vez para marcar o sentimento de alegria e esperança da menina leitora que mal podia esperar para ler o livro. O movimento das ondas simula sua inserção no mundo da fantasia e a volta para realidade.

De acordo com Rosenbaum,

A sofrida passividade da espera é posta em relevo por um comentário narrativo que retira o leitor do tempo passado em que decorre a ação, trazendo-o abruptamente para o presente, marco de onde fala a narradora. Sua intromissão atualiza o que foi vivido, mostrando sua pertinência no plano do enunciado. Em outras palavras, é o sujeito da enunciação que ascende nesse momento à instância do discurso enunciado fazendo ambos, adulto e criança, convergirem na mesma experiência emocional (ROSENBAUM, 2006, p. 76).

As vozes se comunicam, dialogam por meio do ato de rememorar. O adulto, lembrando da condição de criança, agora reforça e propõe sentimentos. A voz adulta que narra, revive sua situação de criança e a gama efervescente de emoções pulsantes em seu coração, quando ansiava em ter o livro consigo.

Pela experiência emocional, a autora também faz-se presente de forma implícita no narrador, por reviver a experiência que, semelhantemente, vivera na infância. “Clarice está presente, inscrita no corpo de seu texto na medida em que ela afirma que assim o faz e oferece-nos dados dessa relação, mas ao mesmo tempo está ausente, enquanto corpo, vida e referencialidade” (FIDÊNCIO, 2011, p. 88).

No conto em estudo, tem em sequência o passar do tempo que apresenta o dia seguinte. No dia combinado, a devoradora de livros correu até à casa da filha do livreiro na ânsia de pegar o livro emprestado. Importante citar que a autora deixa claro que a menina não morava em sobrado como ela, mas sim em uma casa. Por estas palavras, é possível evidenciar o contraste social, a antítese que se instaura entre a simplicidade representada pelo sobrado e a imponente da casa.

O inesperado então acontece: o livro não lhe é entregue pela menina com a desculpa de que emprestara para outra colega. Fato que causou triste surpresa na personagem que sai lentamente dali, só retomando seus pulos pelas ruas quando o pensamento de ter o livro volta a visitar sua esperança.

Ao lembrar que pulava pelas ruas e que “era seu jeito estranho de andar pelas ruas de Recife”, a ação de pular pode ser atribuída à brincadeira de infância, comprovada pela própria autora, conforme afirma Ferreira: “Assim, Clarice vivia sua infância: devorando livros, criando histórias que não tinham fim ou andando pulando, que era seu modo de caminhar pelas ruas de Recife” (FERREIRA, 1999, p. 43).

A espera pelo livro atribuída à ação de pular também pode ser inferida como o desenvolvimento da puberdade. Assim como a criança cai várias vezes quando está aprendendo a andar, assim a menina deixa de cair, vai se desenvolvendo, com o passar do tempo. A espera pelo livro é a própria espera da mudança de sua condição de menina.

Na sequência do conto, chega o dia seguinte e lá estava a menina à porta da casa da dona do livro, sorridente e eufórica, mas que logo se desfez pela resposta da amiga que não apresentou o livro, arrumando nova desculpa. O comentário seguinte da narradora novamente abre espaço para o encontro das vozes da criança e adulta: “Mal sabia eu como mais tarde, no decorrer da vida, o drama do ‘dia seguinte’ com ela ia se repetir com meu coração batendo” (LISPECTOR, 1998, p.07).

Fato lamentável que se repetiu por muito tempo. Tempo indefinido, o qual conforme a narradora só terminaria quando “o fel escorresse todo de seu corpo grosso”. As expressões fel e grosso se associadas assumem sentido conotativo por substituir a amargura e contrapor a suavidade do corpo. Grosso, então é o termo pejorativo atribuído ao corpo da menina.

As desculpas aumentavam na medida em que a menina protagonista ia até à casa da filha do livreiro e, aos poucos, perdia as esperanças e a alegria. Começou a sentir o cansaço que aquela situação lhe impunha, justificado na expressão “olheiras se cavando sob meus olhos espantados”. Foi então que veio a salvação para o fim daquela humilhação.

A mãe da menina, estranhando as visitas diárias da narradora em sua casa pediu explicações às duas amigas. Então, “uma confusão silenciosa” se instaurou. De certo que

a filha não queria que sua mãe descobrisse seu plano e à protagonista, em sua condição humilde, cabia-lhe a mudez já que era ela quem precisava, que queria emprestado o livro.

Pela bondade da mãe, a verdade foi posta às claras: a menina nunca lera o livro e também não o emprestara a ninguém. Nesse momento do texto, a autora é bastante sutil ao descrever os sentimentos que tomaram o coração da mãe. Pela personagem, e mais ainda pela voz adulta que ecoa na narrativa, a menina não só é desmascarada como ao mesmo tempo, torna-se desconhecida aos olhos da mãe.

A dor da percepção em descobrir que a filha exercia tamanha crueldade é digno de destaque no conto e é o que impulsiona a mãe a adotar uma postura que significou tanto o fim da espera da protagonista quanto castigo para filha: ordena à filha que lhe empreste o livro para que ela, a mãe, o emprestasse à menina narradora: “E você fica com o livro por quanto tempo quiser”. Entendem? Valia mais do que me dar o livro” (LISPECTOR, 1998, p.07).

O empréstimo pelo tempo que quisesse era mais que a doação e agradava tanto a narradora por representar a liberdade, a determinação. Então, estonteada de alegria, já com o livro na mão não saiu pulando como de costume, foi andando devagar. Esse momento é revelador de uma nova situação, encena a conquista, pelo fato de simbolizar também a transformação ocorrida no modo de agir da menina. Eis o rito de passagem da condição de menina à moça, à mulher.

A descoberta da sexualidade, da paixão: “Sei que segurava o livro grosso com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito. Quanto tempo levei até chegar em casa, também pouco importa. Meu peito estava quente, meu coração pensativo” (LISPECTOR, 1998, p.07).

A sensação de possuir o livro era tanta que parecia até impossível fazendo com que a menina fingisse que não o tinha somente para ficar feliz quando o encontrava. Ela brincava com ele, gostava de senti-lo. Entre as brincadeiras de esconde-esconde e as rápidas leituras que fazia intercaladas com outras atividades de casa, a narradora ia criando dificuldades para sentir a felicidade clandestina.

Para Cruvinel, em análise de *Felicidade Clandestina*, “A protagonista do conto protela a leitura de *Reinações de Narizinho* para desfrutar da expectativa do gozo e também para estar só com o livro, tal como se este fosse seu amante” (CRUVINEL, 2015, p. 116).

Pouco acostumada com a felicidade, chega a declarar que “a felicidade sempre iria ser clandestina para mim” (LISPECTOR, 1998, p. 07). Uma felicidade que, mesmo não sendo sua, por direito, ou seja, mesmo não sendo ela a dona do livro, tornava-se, agora, a dona da situação. Estava em puríssimo êxtase! Êxtase associado à sexualidade em seu ato, o toque, o contato. “A menina, estremecida de satisfação, saboreava lentamente aquela coisa clandestina. E aquele encontro, naquela situação de impossibilidades, assemelha-se à descoberta do amante e a menina vive seu momento epifânico” (SALES *et al*, 2008, p. 20).

O momento epifânico simbolizado pela conquista, pela capacidade de possuir aquilo que tanto desejava, sobretudo, a mudança de menina à mulher, marcada por imagens metafóricas com tons de sexualidade.

A metáfora ligada à sexualidade, carregada de erotismo e jogo de sedução é criada passando por todo o conto e culminando no momento em que a menina e o livro balançam na rede. Ela, uma rainha delicada, a moça virgem adiando a relação, imperiosa com o livro aberto no colo. Ele, o livro, personificado em homem, em par amoroso, o amante: “Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante” (LISPECTOR, 1998, p.08).

Segundo Cruvinel,

A ambiguidade sugerida pelo tempo verbal é mantida no fecho da história, quando da passagem de menina com um livro para mulher com o seu amante. A segunda situação tanto pode sugerir o final feliz dos contos de fadas, recuperando o tradicional “Eles foram felizes para sempre”, quanto pode insinuar uma relação amorosa extraconjugal, normalmente clandestina. O tom ambíguo dessa cena talvez se deva menos à duplicidade de sentido que a uma outra sutil estratégia: a não marcação da voz narrativa. Enquanto em todos os parágrafos há evidente expressão do foco narrativo com pronomes de primeira pessoa, no último, essa voz é escamoteada pela sintaxe desprovida de marcador pronominal, e o verbo *ser*, desacompanhado e no imperfeito, admite tanto a primeira quanto a terceira pessoas, provocando a focalização múltipla. Mais uma brecha para a participação do receptor na construção dos sentidos.

Na passagem citada, é possível perceber um entrecruzamento de vozes que justificam-se para ressaltar a personificação do livro em ser. Bosi, ao tratar dessa personificação presente na obra de Lispector, na dissolução do ser em coisa e vice-versa, assim ressalta:

O espírito paira inquieto sobre as coisas e as pessoas e, não sabendo que sentido lhes atribui faz da vida uma constante perplexidade (...) então é preciso descobrir se não reinventar o caminho que vai do eu narrativo aos objetos. Essa pesquisa é o cerne da invenção temática de Clarice (BOSI, 1977, p. 14).

Mais do que a sensualidade e a sexualidade pode-se inferir um outro sentimento relacionado ao ser humano referente à felicidade. Ela é maior, há mais expectativa quando se deseja algo do que quando se pode tê-lo. Não que o livro perdesse o encanto mas perdesse a dificuldade que instiga o ser humano, diminuindo o desejo, tornando possível a felicidade que para a narradora era sempre clandestina.

3.2 RESTOS DO CARNAVAL, RESTOS DE MEMÓRIA

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos.

Pierre Nora

Ao desembarcar na cidade de Recife, com apenas três anos de idade, Clarice Lispector não podia imaginar como esta cidade ficaria agregada às suas memórias, por ser palco de inúmeros acontecimentos que, de alguma forma, marcaram sua vida. As marcas ficaram com tanta solidez que foi possível formar “um baú de memórias inapagáveis” (FERREIRA, 1999, p. 59).

Memórias que, mesmo não sendo quistas pela contista em seu processo criador, não escapam às suas narrativas. Segundo Gotlib,

Embora afirme que quer escapar das memórias não escapa. E escreve textos autobiográficos justamente quando afirma que não quer desempenhar esse papel. Ou seja: finge que não quer justamente quando já talvez se sentisse querendo (GOTLIB, 1995, p. 113).

Querendo ou não; fingindo não querer, Lispector associa a cidade em que passou parte significativa da infância a seus contos carregados de expressividade e aspectos próprios da urbe. “A literatura detém um poder metafórico capaz de conferir símbolos e significados aos lugares das cidades” (DELGADO, 2003, p. 161).

Pela literatura, a cidade de Recife faz-se presente nos contos clariceanos revelando-se mais que um lugar, mas agregando uma série de aspectos também culturais, que desfilam no pensamento da voz que narra os episódios.

Relacionado à cidade, o carnaval desponta no conto “Restos do carnaval” carregado de simbolismos. Festa cultural que tomava conta das ruas de Recife como forma de manifestação dos mais variados sentimentos humanos.

Foi um desses carnavais que passou a residir nas lembranças da narradora protagonista do conto e lhe desencadeou uma série de emoções que reviveram no momento da enunciação dos acontecimentos.

A atitude em rememorar acontecimentos ocorridos em um dos carnavais de Recife faz com que a narradora transporte-se à sua infância. Por algum tempo, as lembranças foram abafadas pelo esquecimento, mas são despertadas no último carnaval.

Não, não deste último carnaval. Mas não sei por que este me transportou para a minha infância e para as quartas-feiras de cinzas nas ruas mortas onde esvoaçavam despojos de serpentina e confete (LISPECTOR, 1998, p. 17).

Interessante a elaboração da lembrança, já que se faz de forma inversa, ou seja, a narradora, ao referir-se ao carnaval, começa lembrando de seu término com a quarta-feira de cinzas. A inversão é um recurso elaborativo das narrativas e carrega imagens metafóricas. A quarta-feira de cinzas, conforme o costume religioso, não só finda o carnaval mas inicia um período marcado por jejum e penitência: a quaresma. Momento este que relembra o período de sofrimento, tortura e morte de Jesus Cristo.

Pode-se inferir com isso que a protagonista, nas linhas subsequentes, tratará com mais afinco não das alegrias carnavalescas, mas da tristeza e morte que residiam em seu coração. Assim como as ruas estavam mortas, algo também morrerá em seu íntimo. Daí o antagonismo: ruas mortas e despojos de serpentina e confete, já que estes últimos apontam para festa e alegria.

A melancolia que pairava nas ruas estende-se, também, para as linhas do conto e vai tomando forma em cada situação rememorada, reveladora de lembranças tristes e maceradas.

Valendo-se de figuração, Lispector atribui à rua, a qualidade de estar morta. Condição que logo ela substitui por “vazia”, suavizando o sentido, numa espécie de

gradação, talvez para desviar a atenção agora em direção à agitação (mais interior que nas ruas) do carnaval.

O momento do texto é marcado pela expectativa da menina em relação à festa. Os indícios nele presentes levam à percepção de que mais que um gosto pelo carnaval, a festividade cultural era como uma necessidade para a protagonista. Ele era, pois, para a menina, revelação: “Como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlate” (LISPECTOR, 1998, p. 17).

No trecho citado, nota-se mais uma vez, a utilização de metáforas, seja pela própria comparação que se efetua entre o mundo e a rosa; seja pela vida atribuída às cores que passam a desencadear sentidos.

O mundo passar da condição de botão à grande rosa! O fragmento contém uma metáfora “referencial” (FILIPAK, 1983) e caracteriza-se pela alta gama de subjetividade que envolve a comparação realizada pelo seu criador. Nesse caso, mundo e botão e mundo e rosa não apresentam nenhuma similaridade do ponto de vista objetivo. Mas como metáforas referenciais se configuram com as emoções, a imagem que se cria também é emocional. A ocorrência dessa forma de metáfora “remove imagens tiradas do subconsciente de elevado teor conotativo” (FILIPAK, 1983, p. 109).

A autora utiliza esta mesma imagem metafórica da rosa em outras passagens, porém, a ela são atribuídas diferentes roupagens. A escolha do símbolo rosa pode estar relacionado com o gosto que a contista tem por ele já que o mesmo também é citado em outras obras, inclusive em um outro conto tratado neste estudo: “Cem anos de perdão”.

O processo que envolve a transformação do botão em rosa sugere um movimento de abertura, descoberta. Desvela-se a beleza contida no botão fechado. O mundo das descobertas e das possibilidades abre-se aos olhos da menina no Carnaval.

O adjetivo “vermelho escarlate” também agrega seu sentido. O vermelho é atribuído à paixão, ao desejo, ao pecado, sentimentos estes bastante vivenciados no Carnaval. É uma cor quente e forte assim como as chamas que fulminavam no interior da menina na sua expectativa em relação à “festa da carne”.

A magia e beleza carnavalescas tomam as ruas e praças recifenses, que são personificadas pela autora, ao dizer que “como se as ruas e praças do Recife, enfim explicassem para que tinham sido feitas” (LISPECTOR, 1998, p.17).

Não só as ruas e praças mas o próprio carnaval recebe predicação humana em ser um guardador de sentimentos evidenciados pelo prazer que a menina nele depositava nos dias de festa, mesmo sem participar da folia.

Com isso, o sentimento da protagonista em relação ao carnaval era de posse. E mais que isso, era a necessidade de tê-lo para se sentir, para se descobrir: “Carnaval era meu, meu” (LISPECTOR, 1998, p. 17). A repetição do pronome possessivo reitera tal sentimento.

A euforia que toma conta da narradora ao lembrar “sentindo” o significado do carnaval para si pode ser identificada pela repetição da conjunção “como” acompanhada da partícula apassivadora “se”, por aproximarem da linguagem oral quando carregada de entusiasmo.

O ato detalhista em escolher as palavras é também percebido na escolha do termo “fantasiado”, que expressa no contexto, mais que a ação de vestir uma fantasia carnavalesca, mas, em mergulhar em um mundo imaginário.

Mundo este que não passava mesmo da imaginação, pois, conforme a menina relata, nunca participou de um baile infantil. O máximo era ficar sentada ao pé da escada “olhando ávida os outros se divertirem” (LISPECTOR, 1998, p. 17).

A antítese se instaura pela dualidade entre o divertimento que se traduz em alegria e à mera observação sem envolvimento que desencadeia o sentimento de tristeza e impotência em não poder participar como realmente desejava, mesmo que pudesse dispor de confetes e um lança-perfume.

O conto segue reforçando a angústia da narradora em relembrar fatos que para ela, são tão dolorosos. Ao exprimir: “Ah, está se tornando difícil escrever” (LISPECTOR, 1998, p.17), a voz narrativa revela uma dificuldade atrelada à dor, ao sofrimento em reviver os sentimentos negativos daquele carnaval.

Não só isso, ao debruçar-se sobre o passado, a menina, que agora é uma mulher adulta, retoma a condição em que vivia, com plena convicção de sua pouca alegria na infância. Acostumada tanto com a tristeza que qualquer novidade era motivo de ascender nela o brilho da felicidade: “Porque sinto que ficarei de coração escuro ao constatar que, mesmo me agregando tão pouco à alegria, eu era de tal modo sedenta que um quase nada já me tornava uma menina feliz” (LISPECTOR, 1998, p. 17).

A expressão “coração escuro” também agrega valor metafórico. Escuro retoma à condição de luto, de tristeza infinita quando há uma perda. É como se ela antecipasse ao leitor que algo será perdido, morto.

Segundo Helena (2006),

o texto de Clarice Lispector costuma apresentar ilusória facilidade. Seu vocabulário é simples, as imagens se voltam para animais e plantas, quando não para objetos domésticos e situações da vida diária, com frequência numa voltagem de intenso lirismo. Mas não se engane o leitor. Em poucas linhas, será posto com o mundo em que o insólito acontece e invade o cotidiano, minado e corroendo a repetição monótona do universo de homens e mulheres, quase sempre de classe média, ou mesmo os seres considerados marginais (HELENA, 2006, p. 33).

A narrativa de “Restos do carnaval” tem por protagonista um ser marginal. A menina que, por sua condição social é limitada de muitas ações mas também por outras razões que a fazem ficar à mercê, “ao pé da escada”. A marginalidade pode estar veiculada à própria condição estrangeira da contista que tanto se esforçou para ser reconhecida como brasileira; à doença da mãe; à frustração, companheira de todas as horas, de não poder “salvá-la” da morte; a morte do pai; dentre outros sentimentos de impotência perante aos acontecimentos.

Todos esses fatores culminaram na insatisfação da menina em relação ao mundo vivo que a cerca. E, valendo-se do insólito, como salienta Helena, a autora conduz o conto chamando atenção para as máscaras: “E as máscaras? Eu tinha medo mas era um medo vital e necessário porque vinha de encontro à mais profunda suspeita de que o rosto humano também fosse uma espécie de máscara” (LISPECTOR, 1998, p. 17).

As máscaras, típicas do Carnaval, ganham uma expressividade metafórica, ao serem relacionadas, nesse contexto, com a incógnita presente em cada ser, o desconhecimento dos sentimentos e atitudes alheias, das tantas possibilidades implícitas no ser humano. O medo retoma não à máscara física mas à máscara subjetiva, abstrata marcada pelo mistério: “mas de pessoas com o seu mistério” (LISPECTOR, 1998, p. 17).

De certa forma, havia uma comunicação entre o susto que cultivava ao deparar com um mascarado e seus pensamentos íntimos. Máscara é, pois, uma metáfora poética e ocorre por uma opção estilística. A analogia entre as máscaras que escondem um rosto

e a condição de esconder a interioridade do ser humano faz parte do mecanismo do símil, “repleta de auréolas emotivas” (FILIPAK, 1983, p. 34).

O medo e a forma como é expressado no conto também merecem atenção. Em um outro trabalho intitulado “Restos do carnaval, restos do medo”, propusemos a comentar o aspecto de como ele é apresentado no conto:

Nele, Lispector enfatiza o medo para trazer à tona, outros sentimentos mais profundos como a culpa, o ressentimento, a frustração, dentre outros; que se entrelaçam no sentido de ressaltar a voz que ecoa por meio da narração dos fatos. Sendo um conto característico de memória, a escritora tece suas palavras com base em suas experiências que, de alguma forma, a marcaram pelo medo e os demais sentimentos veiculados a ele (GIMENES, 2016, p. 04 a).

A sequência narrativa do conto apresenta uma nova imagem que ganha força: a da mãe doente. Fato que aparece ficcionalizado em muitos de seus textos; talvez seja pelo sofrimento em não esquecer aquilo que não se é capaz: sua fragilidade e pequenez diante da cura (impossível) da mãe.

Segundo Bosi (1977, p. 20), “a prosa de Clarice faz-se aos poucos, move-se junto com seus exercícios de percepção e não pode nem quer evitar o lacunoso ou o difuso, pois o seu projeto de base é trazer as coisas à consciência, a consciência a si mesma”.

Pela consciência, a autora resgata as preocupações de toda a família com sua mãe, o que atribuía tanta insignificância à infância. Por assim ser, a menina não gostava da situação que vivia, queria descobrir-se como pessoa, ser diferente. Tal fato justifica-se no pedido que fazia à irmã para que enrolasse seus cabelos e pintasse seu rosto, na esperança de que pelo menos, diferente, deixasse a condição de meninice.

Nessa condição, sentia-se mais feminina, mais mulher. A sensualidade aparece então com pitadas de ousadia: “Então eu me sentia mais bonita e feminina, eu escapava da meninice” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

A esperança em ser outra ganhou força naquele carnaval, de forma diferente, chegando a ser descrito pela narradora como “milagroso”. Acontece que a mãe de uma amiga da menina fez uma fantasia para a filha utilizando papel crepom, com o intuito de parecer uma rosa, mesmo que, “nem de longe”, conforme acentua a protagonista, lembrasse as pétalas de uma flor.

Então aconteceu o inesperado: sobrou muito papel crepom o que fez com que a mãe de sua amiga lhe fizesse também uma fantasia de rosa:

E a mãe de minha amiga – talvez atendendo a meu apelo mudo, ao mudo desespero de inveja, ou talvez por pura bondade, já que sobrara papel-resolveu fazer para mim também uma fantasia de *rosa* com o que restara de material (LISPECTOR, 1998, p. 18).

A fantasia passa a representar mais que a participação na festa carnavalesca. Ela, finalmente, deixaria, mesmo que por três dias, a condição de menina em que vivia e passaria a ser outra, uma moça.

É conforme coloca Moraes :

fantasia pode ser entendida sob vertentes diversas: uma concreta- a fantasia de pétalas de rosa com a qual a menina aproveitou o baile carnavalesco, e por uma vertente abstrata, que sinaliza a fantasia, o desejo da menina de realmente poder aproveitar o carnaval, mesmo diante da preocupação da família com a doença da mãe e, sobretudo no único carnaval que a garota usou fantasia, pôde finalmente sentir-se outra que não ela mesma (MORAES, 2011, p. 191-92).

Pode-se perceber a imagem metafórica que envolve a expressão fantasia que desemboca na ambiguidade de sentidos, o que passa da vestimenta à possibilidade de adentrar em um mundo imaginário. Ou seja, a vontade de inserir-se em um mundo de fantasia, onde a possibilidade de ser outra tornasse um fato. A ânsia em buscar uma identidade e nela se fundir era tão grande que encheu o coração de alegria e entusiasmo. Os dias que antecipavam a festa eram de feliz expectativa. Todos os detalhes eram combinados. Tudo fora premeditado com euforia e cautela até mesmo a vergonha que passariam, caso chovesse e a fantasia de papel se dissolvesse, expondo suas combinações.

O medo de ficarem seminuas na rua as “matavam previamente de vergonha” (LISPECTOR, 1998, p.18). A expressão hiperbólica “matavam de vergonha” reforça o constrangimento que, porventura, pudessem passar mas, nem assim, perderiam o espírito festivo. Pensavam na situação e já ficavam com faces rubras, porém, ansiavam arriscar. Lamentável destino da personagem. Mal sabia que não seria a chuva que poria fim à sua expectativa!

A alegria tomava forma e ia mascarando o orgulho ferido da menina em reconhecer que a fantasia era como uma esmola, feita das sobras, dos restos da confecção da fantasia da colega: “Quanto ao fato de minha fantasia só existir por causa das sobras

de outra, engoli com alguma dor meu orgulho que sempre fora feroz, e aceitei humilde o que o destino me dava de esmola” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

A associação que a autora faz das sobras com a esmola intensifica sua condição financeira e mais ainda sua carência de afeto e de valor à sua condição infantil. Para descrever o gesto de doação da fantasia, Lispector utiliza em sua escrita trabalhada, as expressões: “apelo mudo” e “mudo desespero”. Pode-se pensar, nessa combinação como metáforas sinestésicas por associarem os sentidos encobertos na condição de mudez e olhar.

O apelo mudo pode estar implícito no olhar da menina, que mesmo sem acompanhamento de palavras dizia muito, significava muito, inclusive a inveja: “talvez atendendo a meu apelo mudo, ao meu mudo desespero de inveja, ou talvez por pura bondade, já que sobrara papel” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Helena compara a escritura de Lispector ao trabalho de uma fiandeira, de uma paciente fiandeira”, por sua capacidade engenhosa em articular as palavras. Articulando-as ela consegue surpreender o leitor com desvios narrativos que mais parecem quebrar a expectativa que vai se construindo no desenrolar das histórias narradas.

Tal qualidade é visível no conto quando o carnaval significaria, enfim, seu casamento com a vivência de seus sentimentos mais íntimos e secretos que escondia no corpo de menina. “Acontece que, pouco antes do momento em que sairia para desfrutar a festa, ou melhor, o seu próprio “eu”, em sua casa, surge uma agitação inesperada em virtude da enfermidade da mãe, que piora” (GIMENES, 2016, p.4-5. b).

O fato desencadeia na narradora uma espécie de revolta contra o destino, percebida na frase: “Mas por que exatamente aquele carnaval, o único de fantasia, teve que ser tão melancólico?” (LISPECTOR, 1998, p.18). Ou seja, por que justamente naquele em que deixaria de ser o que era, mesmo que por pouco tempo, sua mãe teve piora de saúde? E ainda por que foi tão trágico já que o destino a permitiu se preparar para a festa e até mesmo se vestir de “rosa”?

A menina vestiu-se mas não pode ser a rosa, rosa que representava a nova condição, a alegria, uma felicidade clandestina por se tratar de ser aquilo que não era ou que não poderia ser, sentindo-se feminina. O ritual não se completara.

Acontecimento lamentável que marcou a vida da protagonista e mesmo com o passar do tempo, ficaram os restos das lembranças de um momento doloroso e

melancólico. Ela nunca perdoou o destino por ser tão impiedoso e assim, desabafa no conto: “Muitas coisas que me aconteceram tão piores que estas eu já perdoei, no entanto essa não posso nem sequer entender agora” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

A dificuldade em escrever revela a dor da lembrança de uma infância triste, aprisionada à simplicidade e à carência, seja ela afetiva ou econômica, já que no decorrer do conto, Lispector fala da ausência da mãe, um mero contato com a irmã e da “esmola” oferecida em forma de fantasia, pela mãe de sua amiga (GIMENES, 2016, p. 04. b).

O tempo, no conto em estudo, revela essa qualidade de fluir na mente, interagindo passado e presente, numa esfera dialética, ao que Sá comenta: “esse tênue fio de infância, tecido de fatos filtrados pela memória e, às vezes, inventados, atravessa toda a narrativa, como uma espécie de memória involuntária, ao sabor das associações que o presente propicia” (SÁ, 1979, p. 101).

Ela reexperimenta a situação vivida na infância acrescentando, agora, seu julgamento adulto. É a interferência adulta que reconta a infância permitida pela vulnerabilidade da memória. Passado e presente se mesclam fazendo do espaço da memória um lugar duplo, lugar que Nora (1993) chama de excessivo, que fecha-se sobre si mesmo, sobre sua identidade mas que se abre “sobre a extensão de suas significações” (NORA, 1993, p. 19).

A mesma ideia é reforçada por Candau (2012) quando atribui à memória a capacidade de fazer com que o seu sujeito detentor seja capaz de reviver uma essência que permanece estável no tempo, mas que ganha nova vida ao ser recontada.

A memória, desta forma, “migra para além da história, assumindo dimensões psicológicas, íntimas e subjetivas” (PINTO, 1997, p. 209), conforme é verificado quando a protagonista deixa transparecer seus sentimentos, sobretudo os preenchidos de frustração e indignação pelos fatos que sucederam com a piora da saúde da mãe.

Vestida de rosa, mas ainda sem maquiagem no rosto, a menina é enviada à farmácia para comprar um remédio. Às pressas, ela corre pelas ruas, não como rosa, pois, os acontecimentos impediram a metamorfose de menina à moça, que segundo ela encobriria sua “tão exposta vida infantil”.

Entre a casa e a farmácia, passou por várias pessoas que festejavam nas ruas e a alegria alheia a espantava. Mais uma vez é possível identificar o antagonismo que se faz entre a alegria dos foliões e a tristeza da menina. Acostumada com o sofrimento e a

tristeza, frutos de uma infância insignificante, talvez pela condição doente da mãe, a menina sofria agora com a alegria dos outros até porque não se percebia, estava com o “rosto nu”; linguagem figurada utilizada para marcar o vazio, a ausência de uma identidade.

A máscara de moça que se formaria pela maquiagem e todo o traje da fantasia representa, então a invenção do outro, a percepção de uma identidade inventada e que lhe trazia grande alegria. Para Gotlib “a prática do inventar outras ou de dramatizar-se em inúmeras máscaras será a condição da produção ficcional de Clarice” (GOTLIB, 1995, p. 81), que gostava tanto de assim fazer que, ela, a própria autora, pouco tempo antes de falecer, já internada, repreende uma enfermeira que lhe impede de sair do quarto, a qual a contista enraivecida, culpa-lhe de matar sua personagem.

Nesse mesmo contexto de morte, o conto “Restos do carnaval” continua seu fluxo relatando, pela voz narradora, que algo nela morreria. “Morrer, para a personagem, revela uma ação de afundar-se em sua própria insignificância” (GIMENES, 2016, p. 05. b).

A esperança projetada em ser aquilo que não podia ser a não ser fantasiada, era o conteúdo que tinha morrido e como a morte acarreta tristeza, mais uma vez a menina se vê tomada por este sentimento, o que a leva a comparar-se com um palhaço: “Desci até a rua e ali de pé eu não era uma flor, era um palhaço pensativo de lábios encarnados”.

A metáfora estabelecida contempla uma polissêmica significação. É disfêmica, por atribuir sentido pejorativo quando comparada a um palhaço, mas, também é antagônica por contrastar, novamente a alegria e a tristeza já que o palhaço é caracterizado como pensativo. A imagem projeta-se na mente do leitor como o momento em que o palhaço esconde o riso para pensar.

E, na condição que ela mesma lhe impõe de palhaço pensante, a menina buscava de novo a alegria que perdera, mas, que logo se confundia com remorso em pensar na mãe doente: “na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria” (LISPECTOR, 1998, p. 19). Remorso voltado pela espécie de revolta que criou em seu interior por não participar do carnaval, por não se tornar uma moça. Segundo Ferreira, “a pequena rosa” (FERREIRA, 1999, p. 38), desencantada começava a conhecer os caminhos inexplicáveis da vida.

Moraes, em estudo do presente conto, trata da relação entre a ficionalização da autora Clarice Lispector de sua própria vida, ao relatar, por meio de sua personagem, um acontecimento próprio de sua infância:

Nesse conto, a escritora narra um determinado acontecimento de seus oito anos, descrevendo o que sentiu na ocasião e o que ficou registrado em sua memória, tomando como ponto de partida seu eixo familiar e os acontecimentos que o circundavam. Também deixa transparecer um pouco de sua personalidade quando criança. A figura da mãe doente é muito forte para a menina que ansiava aproveitar o momento carnavalesco, demonstrando assim um misto de alegria e remorso. A alegria é caracterizada pela possibilidade de ir ao carnaval e o remorso é por estar sentindo-se alegre mesmo com a mãe enferma (MORAES, 2011, p. 191).

O sentimento de culpa surge, seja pelo rompimento com os planos que há muito calculava para ser feliz no Carnaval, seja pela assimilação da autora ao fato de ser concebida como esperança de cura para doença da mãe; algo que não aconteceu. Martins observa que “há, em uma ponta da vida, a memória da culpa na infância, pela constatação inclemente da impotência frente ao destino” (MARTINS, 1997, p. 47).

Calderaro, em estudo acerca do conto *Restos do Carnaval*, constatou, por meio da análise que realizou, que é possível perceber alguns traços marcantes identificados na biografia de Clarice Lispector: infância de dificuldades e privações, certo alheamento da difícil realidade familiar, avidez por felicidade, anseio por ser outra, espírito inventivo e sentimento de culpa em relação à doença da mãe (CALDERARO, 2007).

A protagonista menina afunda-se na própria insignificância e sentimento de frustração. Porém, quando pensava que a esperança tinha acabado, veio a salvação. Algo lhe trouxe alegria. A autora personifica a salvação ao dizer que “e se depressa agarrei-me a ela” (LISPECTOR, 1998, p. 19), e a figuração ocorre pela metáfora de emoção que faz aflorar imagens desconcertantes mas que carregam grande efeito emocional. Agarrar à salvação é atribuir lhe vida própria, caracterizá-la como pessoa. Pode ser também metáfora denotativa, mas, nesse contexto, especificamente, devido às emoções e sentimentos envolvidos, torna-se metáfora conotativa, de 2º grau, referencial de efeito emocional.

A salvação aglutina-se à figura de um menino de uns 12 anos, o que, conforme a narradora, significava para ela um rapaz, quando para diante da menina e lhe joga confetes. A alegria é retomada pelo gesto do menino e significava mais do que inseri-la

em uma brincadeira, mas, reconhecê-la ali, percebê-la. Ela sentia-se viva, presente mesmo com os cabelos lisos e sem fantasia. Sentia-se feminina, uma mulher.

Tal sentimento lhe desencadeia a sensualidade marcada pela troca de olhares entre ela e o menino, pelos sorrisos e o silêncio, como num jogo de sedução. Sedução atrelada à sexualidade, já que se reconheceu como uma “mulherzinha de 8 anos”. A atitude do rapaz em reconhecer a menina fez com que ela se agarrasse aos “restos do carnaval”, ou seja, ser um pouco feliz, ser uma outra pessoa, uma mulher, uma rosa.

Importante considerar a repetição da palavra “rosa” que aparece, no conto, seis vezes, mas, com sentidos conotativos diferentes. A primeira vez refere-se ao mundo, metaforizando sua ação de abrir-se às descobertas, assim como o desabrochar da rosa, em sua mudança da condição de botão.

A segunda aparição da palavra faz referência à forma da fantasia carnavalesca, assim como a terceira. Já na quarta vez que aparece no texto, a palavra passa a conotar o princípio de um desejo de realização, de transcendência de si. É a tentativa da menina transformar-se.

O mesmo desejo e expectativa acompanham de forma conativa a quinta aparição da palavra no conto. Diferentemente da sexta vez em que a rosa passa a simbolizar a metamorfose em si, realizada, que na narrativa não aconteceu.

Por fim, a expressão rosa é utilizada como certeza da mutação da menina em rosa, ou seja, por um tempo deixou de ser a menina para ser a mulher. Rosa, agora, conota o descobrimento de si, a salvação, expressa pelo desejo de se fazer existir.

De acordo com Camargo, o autor produz sua própria forma de se montar a si mesmo, produzir novos ‘eus’ para narrar-se, para (re)conhecer-se” (CAMARGO, 2010, p. 178) e assim perpetua Lispector em suas personagens quando há uma tentativa de recriação do eu, ou melhor, uma busca por um eu que lhe seja mais plausível e que condiga com seus desejos.

Repleto de simbologias próprias da linguagem figurada, o conto traduz um espírito melancólico, angustiado que se instaura nas lembranças da narradora, contrapondo-se à alegria desejada assim como a própria ânsia de felicidade e reconhecimento como ser.

O próprio título “Restos do carnaval” refere-se aos restos não meramente como sobras de confetes e tantos outros objetos que tomam conta das ruas quando finda a festa carnavalesca. São ainda mais que restos de sobra de papel crepom. São os restos

emocionais, associados às marcas que ficaram na alma com o passar do tempo e que emergem pela memória.

3.3 A ESCRITA METAFÓRICA EM *CEM ANOS DE PERDÃO*: A MEMÓRIA COMO TRABALHO E DISSIMULAÇÃO

Quero é uma verdade inventada.

Clarice Lispector

A leitura de um texto pode desencadear uma visão pluridimensional, ou seja, ao leitor é possível realizar várias leituras a partir de um mesmo texto na expectativa de imprimir-lhe significação. As palavras são, pois, soltas, livres e perigosas. Sua potência é infinita que chegou a fazer com que alguns poetas reconhecessem seu teor sublime, como afirma Cecília Meireles, em um dos seus poemas intitulado *Ai, palavras!*. Nele, a poetisa resume toda a infinitude da palavra nos versos que assim expressa: “Ai, palavras, ai palavras, que estranha potência a vossa!” (MEIRELES, 1967, p. 560).

Por assim serem, as palavras manipulam mas também são manipuladas pelas mãos do escritor. Valendo-se disso, Lispector esbanja criatividade para trabalhar as palavras, sendo percebidos olhares múltiplos sobre uma determinada expressão. Seu texto, portanto vai além da palavra em si.

Tal dinâmica só é possível pela grande carga de sentidos que existe de forma implícita nas palavras que a autora utiliza para compor suas narrativas. Simulando a própria simulação, por meio da linguagem, Lispector vai tecendo seus textos de memória. Memória esta, também dissimulada, já que o próprio esforço de rememorar se atrela à capacidade de inventar e criar.

A dissimulação pode ser entendida, em termos populares, como ação de reservar, ocultar, disfarçar, fingir. E é desta forma que Lispector dissimula. Provoca a reflexão sobre o vazio, apresenta um texto que parece ser simplesmente a história de algo ocorrido na infância, mas que, ao adentrar na esfera semântica, o leitor passa a descobrir uma infinidade de sentidos.

“Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9). Lispector simula fatos memorialísticos já que a própria memória é reinventada, é ficcional e, dissimula no texto em estudo, quando significados e simbologias se escondem na narrativa simples e corriqueira apresentada ao leitor. A habilidade de tecer para além da palavra em si, com uso de alusões e metáforas marcam a escrita dissimulada.

Nesse jogo de dissimulação, o antagonismo se faz presente e, relacionado às palavras da própria autora em entrevistas, é possível percebê-lo quando Lispector diz estar nos livros o verdadeiro desejo de comunicação profunda entre ela e o leitor e, em outros momentos, afirmar que nada há de si enquanto narrativa, permanecendo anônima e discreta.

Moser cita uma frase dita por Lispector: “quando vejo, revelei certa parte minha” (MOSER, 1999, p. 136) que abre espaço para a interpretação da relação entre vida e obra da autora. Contudo, como ela mesma assegura preferir viver no mundo dos livros, nota-se sua capacidade de dissimular sua ficção. A autora também chegou a afirmar, conforme transcreve Ferreira (1999), que a palavra é a forma com que domina o mundo, sendo sua liberdade a de escrever.

De tanto mentir, começou a mentir sua própria mentira. Para Gotlib, “entre o best-sellers e o ser original, Clarice é o segundo fingindo ser o primeiro. Ou finge ser qualquer um, ao acaso, num jogo sem escolha, em que perde a identidade de origem” (GOTLIB, 1995, p. 225).

Perder a identidade de origem é permitir a si mesmo ser o outro, ou simplesmente, tentar sê-lo. É ocultar-se e, ao mesmo tempo, latejar no seio das personagens e também do leitor.

No início dos anos 70, de acordo com Gotlib, Lispector “retoma a infância sob a forma de textos autobiográficos” (GOTLIB, 1995, p. 361) que publica no Jornal do Brasil e que posteriormente, saem em um livro de contos intitulado “Felicidade Clandestina”.

Importante destacar que a maioria dos contos publicados no referido livro foram anteriormente veiculados como crônicas, sofrendo algumas modificações ao serem transmutados de gênero. Sempre que copiava, transformava.

Apenas três deles, segundo Moser (1999) “são inéditos e se comportam como contos memorialísticos”: “Cem anos de perdão”, “Felicidade clandestina” e “Restos do carnaval”, coincidentemente os mesmos três contos objetos do presente estudo.

A visão adulta disfarça, finge e se esconde por detrás de uma ação da infância que é contada por meio de uma memória seletiva e montada. Daí a simulação da própria simulação. Por ser seletiva e montada, a memória é ficcional e, além de assim ser, no conto de Lispector, ela é pretexto para reflexões de uma voz adulta acerca da identidade. Identidade esta, fragmentada e que transita entre o eu e o outro ou porque não dizer, um eu no outro.

No conto “Cem anos de perdão” é possível perceber que, por meio de uma escrita memorialística, ou que pelo menos simula ser, a escritora apresenta uma narradora adulta que lembra fatos de sua meninice e, a partir deles, sugere uma reflexão que vai além da palavra em seu sentido denotativo.

Embebido de metáforas, de expressões que simulam algo para fora do texto em si, o conto se resume na lembrança da narradora do tempo em que, com uma amiguinha brincava pelas ruas de Recife, de serem donas de palacetes dos grandes bairros da cidade.

Em uma dessas brincadeiras, a menina protagonista se depara com uma rosa “cor-de-rosa vivo” presente em um dos belos jardins típicos das casas mais luxuosas recifenses. A rosa lhe chama a atenção e, mais que isso, faz com que a menina sinta-se motivada a possuí-la o que lhe desenvolve um forte sentimento de ambição em relação à rosa.

Desta feita, arma um plano com a amiga. A protagonista entra pelas grades do jardim enquanto sua cúmplice vigia para que não sejam surpreendidas nem pelo jardineiro nem por qualquer outra pessoa que, porventura, pudesse aparecer e colocar fim naquele momento tão audacioso.

Combinada a estratégia, a menina entra por entre as grades da casa em que se encontra a rosa no jardim e, rapidamente, a rouba. Na euforia, corre para casa segurando a flor. Ela então é colocada em um copo d’água onde fica ali, digna de ser contemplada por sua beleza e cores.

A experiência foi tão boa para a menina que ela passa a roubar rosas, com constância e, mais tarde, também pitangas que ficavam expostas em uma sebe que cercava a igreja presbiteriana próxima à sua casa. Roubava-lhes, sobretudo, por acreditar que as

pitangas devem ser colhidas para não apodrecerem na pitangueira e, assim termina o conto.

Contando assim, parece uma história simples e, é. Mas conforme Castelo Branco, “o olho do memorialista vê o nada e ali constrói seu edifício” (CASTELO BRANCO, 1994, p. 16). O conto desafia o leitor a realizar outras leituras já que palavras e expressões utilizadas pela narradora são sugestivas e se relacionam com alguns sentimentos do ser humano, como é o caso da sensualidade, erotismo, descoberta da sexualidade, o próprio ato sexual, ambição, risco, dentre outros verificáveis no conto.

E quando dizemos humano, é na pretensão, sim!, de referir-nos ao turbilhão de sentimentos que guiam as pessoas: suas ações, necessidades, aspirações, medos e a própria dissimulação que existe em cada um, a incógnita que reveste o ser humano, o que faz dele o “outro” com suas diferentes máscaras nas distintas situações no decorrer da vida.

Pelo fato de a narradora logo iniciar o conto falando de um roubo que cometera quando criança, já se pode inferir a ruptura com o convencionalismo. Em uma sociedade em que valores como a honestidade são fundamentais, roubar significa o oposto e não só quebra com os modelos de boa menina, por ter roubado algo, como reafirma sua mazela frente à sociedade quando a narradora mostra, no conto, o não arrependimento pelo ato.

Pelo contrário, a ação destituída de beleza passa a significar para a protagonista, a saciedade de um prazer, a felicidade clandestina que lhe toma os sentidos e que a leva a praticar uma ação que lhe faz tão bem.

Mais que isso. Ao invés do medo de rejeição do interlocutor, a narradora inverte os papéis de dignidade sugerindo que aqueles que não realizaram o mesmo ato não a podem compreender, são, pois, indignos de compreender tal felicidade que o roubo lhe permitiu vivenciar. “Quem nunca roubou não vai me entender. E quem nunca roubou rosas, então é que jamais poderá me entender” (LISPECTOR, 1998, p. 40).

Nessa passagem do texto, é nítida a forma dissimulada e audaciosa da narradora protagonista; momento também que marca a intencionalidade perspicaz em fazer referência a uma outra história, abrigada implicitamente nas palavras que compõem a narrativa vista a “olhos nus”.

O próprio título sugere o sentimento da narradora em relação a seu ato de roubo. Com certa ironia, a expressão “cem anos de perdão” é retomada no desenrolar do conto,

designando a certeza da menina de que sua atitude, mesmo sendo um erro, ou melhor, um pecado, foi algo bom: “Não me arrependo: ladrão de rosas e de pitangas tem 100 anos de perdão” (LISPECTOR, 1998, p.41). A narradora aproveita o provérbio *Ladrão que rouba ladrão, tem cem anos de perdão* para conferir inculpabilidade a si própria na ação de roubar rosas e pitangas.

De acordo com Nunes (2016), a expressão *ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão* surgiu na Inglaterra, no então governo de Elisabeth I, conhecida como “a Rainha Virgem”. Reza a lenda que o provérbio foi dito pelo corsário e pirata inglês Francis Drake que roubava outros piratas a fim de encaminhar os bens saqueados à Inglaterra.

Como o pirata, a protagonista do conto relata que furtava; contudo, ao invés de barcos e mercadorias, roubava rosas. Ao assumir que as roubava, quando criança: “Eu, em pequena, roubava rosas” (LISPECTOR, 1998, p.40), a narradora passa a descrever o cenário reportando-se ao passado, nas ruas de Recife e não eram ruas quaisquer. Eram as ruas dos ricos, de grandes palacetes com pomares e jardins.

Atentando-se para a linguagem figurada nesta passagem do conto, é pertinente considerar que a expressão “palacetes”, embora seja, hoje, considerada uma metáfora denotativa por ser evidenciada em dicionários, representando uma mansão, seu caráter conotativo é conservado para marcar a forma como eles pareciam aos olhos das personagens. Mais que mansões, pode-se fazer alusão aos palácios nos quais residiam rainhas e princesas tais quais nos contos de fadas.

Na descrição do local, é possível inferir também o reconhecimento da narradora de sua condição social precária e subalterna. Pela própria brincadeira de apontar as casas e fingir, por aquele momento, que eram suas posses, a menina demonstrava, o desejo de posse, a necessidade de ter, de ser e de poder.

Tais necessidades são, conforme a doutrina religiosa, a base de todo pecado. A ação da menina sugere um pecado quando, na interpretação do conto, perceber o relacionamento entre o desejo da menina pela rosa com o episódio que ocorrera no jardim do Éden, quando Eva se vê fascinada pela maçã. Assim como a maçã era proibida, a rosa também era para a menina. Mais uma vez, evidencia-se o sentimento de possuir. E, assim como a história bíblica simboliza o pecado carnal, ou seja, ligado ao sexo, pode-se

também fazer uma leitura do conto atentando para essa temática, conforme demonstrado mais adiante.

A rosa, por sua vez e, ao longo do tempo, vem ganhando diferentes significados, adquirindo no conto em estudo algumas simbologias. Em uma leitura mais superficial, ela pode representar apenas a condição de uma planta, um objeto. Contudo, ela ganha vida ao ser personificada, no momento em que a protagonista a descreve como “cor-de-rosa-vivo” (grifo nosso). A linguagem metafórica aí acontece pela personificação.

A partir desta descrição, a rosa vai ganhando predicativos humanos, mesclando-se à própria condição da menina. A situação que se instaura, então, entre a menina e a rosa se confunde com a situação sensual de descobertas referentes à sexualidade próprias do desenvolvimento biológico do ser humano. Mais ainda: revela os encontros às escondidas e as aventuras que decorrem da paixão, marcadas inclusive no texto, pela expressão “cheio de paixão”: “Então não pude mais. O plano se se formou em mim instantaneamente, cheio de paixão” (LISPECTOR, 1998, p. 40).

A personificação é evidenciada de forma gradativa sugerindo, em primeiro plano, o encontro com a rosa, passando à identificação da menina com a flor e, depois, um envolvimento amoroso já que a rosa fora roubada. Tal gradação é apontada nos fragmentos:

Bem, mas isolada no seu canteiro estava uma rosa apenas entreaberta cor-de-rosa-vivo (...)
Eis-me afinal diante dela. Para um instante, perigosamente, porque de perto ela é ainda mais linda. (...)
E então nós duas pálidas, eu e a rosa, corremos literalmente para longe da casa.
O que é que fazia eu com a rosa? Fazia isso: ela era minha.
(LISPECTOR, 1998, p. 40).

A atitude de roubar, quando revestida de tons eróticos, refere-se ao próprio ato sexual, que envolve muitas vezes a perda da virgindade. É de conhecimento popular que nos sertões nordestinos perdurou por algum tempo uma espécie de ritual, no qual o namorado “roubava” a namorada e com ela passava a noite a fim de que ganhasse o consentimento do pai da mesma para haver o matrimônio.

A simbologia de roubar, desta forma, possui seu foco não na ação em retirar a amada da casa dos pais, mas, de criar com ela, laços íntimos consumados pela relação

sexual. O roubo no conto também pode carregar o sentido da menina descobrir-se enquanto mulher.

Conforme pontua Gotlib “não é só isso, é também mais que isso: é o desejo de saber quem se é, mais profundamente e de viver este ser mais profundo” (GOTLIB, 1995, p. 81). É a vontade em descobrir-se.

Assim sendo, a rosa toma forma e passa a simbolizar o outro, aquele que com a menina se envolve em uma aventura de paixão ou em uma outra possibilidade, a identificação da menina com a flor. A passagem do conto que narra a entrada da menina no jardim, o temor de não ser vista pelo jardineiro, o contato que estabelece com a flor e a fuga de ambas para casa passam a indicar o encontro amoroso bastante comum na faixa etária da menina do conto e que se estende pela adolescência.

As palavras disfarçam, simulam, quando, por detrás da atitude da menina roubar a flor e o plano que arma para isso, pode-se verificar uma alusão ao namoro típico da infância. O próprio fato de a amiga ficar vigiando pra ver se não aparece ninguém reafirma a situação de algo feito “às escondidas”, assim como os namoricos do tempo de meninice:

O plano se formou em mim instantaneamente, cheio de paixão. Mas, como boa realizadora que eu era, raciocinei friamente com minha amiguinha, explicando-lhe qual seria o seu papel: vigiar as janelas da casa ou a aproximação ainda possível do jardineiro, vigiar os transeuntes raros na rua. Enquanto isso, entreabri lentamente o portão de grades um pouco enferrujadas, contando já com o leve rangido. Entreabri somente o bastante para que meu esguio corpo de menina pudesse passar. E, pé ante pé, mas veloz, andava pelos pedregulhos que rodeavam os canteiros. Até chegar à rosa foi um século de coração batendo (LISPECTOR, 1998, p. 40).

No conto em estudo, a relação estabelecida entre menina e rosa simboliza uma relação homogênea, na qual, a menina se vê na própria flor. Nas palavras de Gonçalves “a narrativa constitui-se um jogo linguístico envolvendo palavra e coisa, em que um simples objeto fascina a narradora” (GONÇALVES, 2013, p. 110) e ela percebe-se, então, nele. É a projeção do eu no outro. A história deixa, por algum instante de centrar-se no episódio para refugiar na vida que lateja no interior da personagem narradora.

A flor do passado simboliza o próprio eu, e tal relação ocorre por meio de um conflito íntimo de busca, não só por identidade mas também pelo prazer e felicidade, mesmo que, clandestina.

Outras leituras podem ser realizadas dessa passagem do conto. Sob um ponto de vista voltado para o erotismo, Silva atribui à passagem do roubo da rosa e mais tarde, da pitanga, como um ato sexual. Para ela, o conto “constitui mais um indício de erotismo sublinhado no conto; e não somente nisto, sobretudo, nas descrições ardentes e sensuais da rosa e da pitanga, percebido, sem dúvida, pelo recurso da adjetivação” (SILVA, 2012, p.4).

Atentando para as cores que desfilam nos contos clariceanos, verifica-se o uso, por parte da narradora, da adjetivação da rosa em “cor-de-rosa-vivo quase vermelho” (LISPECTOR, 1998, p. 40) podendo ser relacionadas tais cores ao processo de passagem da menina moça à menina mulher.

Por muito tempo e até hoje, a sociedade cultural, associou a cor rosa à “menina”. Cor esta, associada à alegria, ternura, inocência e pureza. Já o vermelho, ligado a paixão, proibição, desejo. Vê-se a passagem do rosa para o vermelho no sentido de ressaltar a passagem da menina à mulher, podendo estender tal interpretação à relação da cor “rosa-vivo quase vermelho” também com a cor da vagina.

A expressão “vivo” também merece atenção no conto e aponta para a dinâmica do acontecimento, a ação, o combustível que impulsiona a transformação. Assim como o “rosa vivo”, o vermelho carrega suas simbologias.

Freitas, em pesquisa desenvolvida sobre a teoria das cores, assim define a cor vermelha:

Do latim *vermiculus* [verme, inseto (a cochonilha)]. Desse verme é extraída uma substância, o carmim, a qual chamamos de carmesim [do árabe: *qirmezi* (vermelho bem vivo)]. Essa cor simboliza encontro, aproximação. A associação material representa guerra, sangue, sol, mulher, feridas, perigo, fogo, rubi. A associação afetiva expressa força, energia, paixão, vulgaridade, coragem, furor, violência, calor, ação, agressividade. (FREITAS, 2007, p. 6-7)

Por ser uma cor forte, viva e que remete à paixão, as ideias de Silva (2012, p. 18) ganham fundamento ao atribuir ao vermelho, também o erotismo.

“Levei-a para casa, coloquei-a num copo d’água, onde ficou soberana, de pétalas grossas e aveludadas, com vários entretons de rosa-chá. No centro dela a cor se concentrava mais e seu coração quase parecia vermelho” (Grifo nosso) (LISPECTOR, 1998, p.40).

No fragmento acima, as expressões grifadas de imagens da rosa podem ser associadas à genitália feminina. A rosa, então passa a representar a própria menina em sua descoberta da sexualidade, no seu olhar para si enquanto mulher.

A rosa citada pela menina como “altaneira” representa a menina em sua vontade de ser o oposto, de ser mulher feita. A descrição que trata do contato da rosa com a menina sugere o encontro íntimo entre os amantes, expresso, sobretudo no fragmento que a menina descreve o momento em que colhe a flor do jardim: “Finalmente começo a lhe quebrar o talo, arranhando-me com os espinhos, e chupando o sangue dos dedos. E, de repente ei-la toda na minha mão.” (LISPECTOR, 1998, p. 40)

Experiência, que metaforizada no conto, pode apontar para o processo doloroso e que resulta, grande parte das vezes, em sangramento na primeira relação sexual da mulher. Também a abertura do portão, que no conto, a narradora descreve como sendo de grades e pouco enferrujadas, “contando com um leve rangido” sugere a tensão do corpo que tende a se preparar para o ato sexual.

O ato se consuma quando a narradora extasiada declara: “E, de repente, ei-la toda na minha mão” (LISPECTOR, 1998, p. 40). A rosa nas mãos da menina passa a simbolizar sua própria condição de mulher, dona de si. A figuração aponta para o ritual de passagem da condição de menina à mulher.

Mas o novo estado em que se encontrava não lhe isentava do perigo. Por isso havia a necessidade de voltar ao portão sem fazer barulho e, desta vez, já não o deixa fechado; o portão fica entreaberto. “Pelo portão que deixara entreaberto, passei segurando a rosa” (LISPECTOR, 1998, p. 40).

A corrida para casa foi marcada por adrenalina e gozo no fato da menina sentir-se dona da rosa, dona de si. A experiência representa algo tão bom e prazeroso para a narradora que ela chega a afirmar: “Foi tão bom! Foi tão bom que simplesmente passei a roubar rosas” (LISPECTOR, 1998, p. 40).

Durante a corrida e depois, ao chegar em casa, e colocá-la num copo d’água, na menina protagonista, cresce o sentimento de pertença, mesmo no silêncio que muito diz,

que se instaura entre a menina e a rosa. Há nessa passagem o forte desejo de ser: “Ela era minha” (LISPECTOR, 1998, p. 40). Ser da protagonista é ser sua a própria identidade.

Em relação ao sentimento de pertença ligado à identidade, Nunes comenta que a ficcionista assim o expressa pela relação entre contrários que ele explica ser:

O desejo de ser, leva à identidade pura em que se anula; o impulso ao dizer, a serviço do mesmo desejo, inverte-se pelo ambíguo poder da palavra, que liberta e escraviza, transformando-se num descortínio silencioso. A plenitude do ser divisada nesse descortínio silencioso se faz de novo carência e de novo reclama o dizer. E a linguagem abrindo-se e fechando-se sobre si mesma, num movimento em círculo, que repete sem cessar o fantasma de uma cisão originária do ser imanente que a transcendência do dizer cauciona, passa do silêncio à palavra e da palavra ao silêncio (NUNES, 1966, p. 20).

O silêncio e a palavra que alternam, se completam e se distanciam por meio da linguagem que abre-se e fecha-se sobre si mesma, amparada na imagem metafórica contida no roubo da rosa, das rosas.

Não só rosas, mas, ao final do conto, a menina passa a roubar também pitangas, do qual pode-se fazer também alusão à sexualidade e ao erotismo. Segundo Ferreira

O erotismo não se expressa explicitamente. Roubava simplesmente para possuir as rosas, para comer as pitangas mas nota-se nas descrições ardentes e sensuais da flor e do fruto, cuja adjetivação generosa não deixa dúvidas quanto ao papel alegórico desses elementos da narrativa (FERREIRA, 2015, p.79).

Ao tratar das pitangas que ficam escondidas nas pitangueiras esperando que alguém as coma, a voz da mulher narradora, e não a menina, revela assim como é tratado na passagem do roubo da rosa, o sentimento imbricado de liberdade e erotismo.

“A reiteração se dá através de outros objetos que reservam polpudos segredos eróticos” (GOTLIB, 1995, p. 82). Segredos identificados pela habilidade artística de os camuflar no conto e pelo fato da própria narradora afirmar que ninguém nunca deles soube.

Importante considerar, nesse sentido, a concentração direcionada ao toque, representado pela linguagem metaforizada como apalpar, sentir o úmido da frutinha, esmagar e colher. Se pensado este contexto levando em consideração a auréola erótica que o envolve, pode-se relacionar o roubo das pitangas à ação da narradora em se auto

acariciar. Ideia reforçada pela frase em que a narradora garante: “nunca ninguém soube” (LISPECTOR, 1998, p. 41).

As pitangas, segundo a protagonista, não querem morrer no pé, mas antes de tudo, desejam ser vistas, tocadas, apreciadas e, sobretudo, retiradas da condição em que se encontram:

Mas pitangas são frutas que se escondem: eu não via nenhuma. (...) Muitas vezes na minha pressa, eu esmagava uma pitanga madura demais com os dedos que ficavam como ensanguentados. (...) As pitangas, por exemplo, são elas mesmas que pedem para ser colhidas, em vez de amadurecer e morrer no galho, virgens (LISPECTOR, 1998, p.41).

Percebe-se, por estes fragmentos já citados a gama de sentidos que podem ser atribuídos aos elementos narrados. De acordo com Silva, “o conto está permeado de símbolos. Daí que cada palavra pode evocar mais de um significado e as simbologias podem remeter a várias outras histórias” (SILVA, 2012, p. 02).

A narrativa é assim como salienta Piglia, “construída com o não dito” (PIGLIA, 2004, p. 86), ou seja, por aquilo que é subentendido, implícito nas linhas do conto e que aparecem por meio das alusões que se fazem no decorrer de sua leitura. Ainda para o crítico, o conto revela algo que estava oculto, que designa uma experiência que marca o ser como uma “verdade secreta” (PIGLIA, 2004, p. 94).

Lispector faz com que o leitor sinta-se seduzido a perceber os dois lados da história. É como afirma Kadota: “Clarice força o leitor a dilatar as pupilas para ver melhor, para identificar com maior nitidez o que se encontra subscrito” (KADOTA, 1997, p. 34). E assim duplica o sentido de suas narrativas, o que, de acordo com Piglia, é papel da arte própria de narrar. “A arte de narrar é uma duplicação” (PIGLIA, 2004, p. 85).

A própria contista, em entrevista à TV Cultura, em 1977, no Programa Panorama, ao falar de sua novela que hoje sabemos se tratar de *A hora da estrela*, trata da duplicidade da narrativa, ao começar falando da personagem que só comia cachorro-quente e, depois, completa: “mas a história não é só isso não. A história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima” (LISPECTOR, 1977).

Pensando desta forma, é possível pensar em duplicação também do ato de simular de Clarice, daí a dissimulação usada por ela para encenar uma experiência de vida, perpetuada de vários significados e símbolos o que faz ser possível dizer sobre o não dito.

Outro exemplo que se pode extrair da leitura simbólica na contística clariceana é o desejo. Não há no conto apenas a inferência de um desejo sexual mas também um desejo de poder, representado pela vontade desmedida da menina em possuir a rosa.

O desejo da menina pela rosa a impulsiona a roubá-la sem pensar ou temer consequências: “do fundo de meu coração, eu queria aquela rosa para mim. Eu queria, ah como eu queria. (...) Eu queria poder pegar nela. Queria cheirá-la até sentir a vista escura de tanta tonteira de perfume” (LISPECTOR, 1998, p. 40).

Querer a rosa era querer a si mesma, inclusive quando a menina a vê no jardim, tal fato fica bastante claro: “No meio do meu silêncio e do silêncio da rosa, havia o meu desejo de possuí-la como coisa só minha” (LISPECTOR, 1998, p.40).

O silêncio que toma conta da menina e a rosa quando se olham no jardim e depois, na casa da menina sugere a identificação da narradora com a flor e também certa cumplicidade: “O que é que fazia eu com a rosa? Fazia isso: ela era minha.” (LISPECTOR, 1998, p.40). A posse fazia da menina ser mais dona de si. A fazia ser, característica esta, visível nas narrativas de Lispector.

Com base na análise do conto “cem anos de perdão”, é possível concluir que os elementos apresentados nele, se imbricam em uma cadeia circular na qual metáforas e alusões são utilizadas para provocar sentidos. Contudo, a linguagem metaforizada só alcança sentido com o olhar do leitor, que vê no dito, o não dito, abrindo-se para múltiplos olhares.

Universos além-textos são percebidos na leitura do conto já que a narradora não interpreta e nem mostra pretensão em interpretar os fatos narrados. Ela brinca, joga com as informações. Tece por entre os vazios do próprio texto. A narradora, sutilmente, simula, provocando o diálogo entre texto e leitor. E é por meio dos olhares que o leitor lança sobre o conto, que é possível ver a construção da memória. É, nas palavras de Castelo Branco, “de sua invisibilidade, eles se permitem entrever. De sua impossibilidade, eles apontam para o possível do discurso” (CASTELO BRANCO, 1994, p. 18).

Memória entrelaçada à metáfora já que em sua constituição reveste-se de linguagem figurada, sendo destacadas no conto figuras metafóricas como a comparação e personificação, conforme pode-se perceber nas expressões: “cor-de-rosa-vivo; rosa altaneira que nem mulher feita; silêncio da rosa; plano cheio de paixão; quebrar o talo;

arranhando-me com os espinhos e chupando o sangue dos dedos; nós duas pálidas, eu e a rosa, corremos literalmente para longe da casa; soberana, de pétalas grossas e aveludadas, o úmido da frutinha; virgens.

Também a expressão hiperbólica “foi um século de coração batendo” aponta para a figuração utilizada que revela, juntamente com as demais figuras, o aspecto metafórico de como uma memória, escondida por detrás de uma outra memória, ou seja, um conto implícito em outro conto, pode se constituir.

A narração de algo ocorrido na infância revela mais; aponta para uma memória sugestiva de rito de passagem de menina à mulher, tanto nos muitos sentidos que o texto carrega quanto na mistura de vozes na narrativa, nas quais, a mulher adulta visita o passado por meio de uma lembrança. Uma memória que se erige no presente. Memória, neste sentido, que aparece atrelada à identidade, expressa de forma sutil por uma escrita trabalhada e dissimulada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste estudo, procuramos considerar o trabalho criativo da linguagem, por parte de Clarice Lispector, no sentido de destacar a linguagem figurada utilizada por ela em seus contos de memória. A metáfora, além de intelecto e ornamento carrega, nos contos clariceanos, uma gama de sentidos relacionados à subjetividade, afetividade e à sua visão em relação ao mundo, às pessoas, a si própria.

Não nos atrevemos a fazer uma análise estruturalista nem didática seguindo fielmente os tipos de metáforas e sua utilização nos contos, mas, de forma intencional, relacionamos as formas com que elas manifestam-se nas narrativas de Lispector, no tocante aos sentimentos implícitos nas entrelinhas do texto.

Assim sendo, as metáforas escolhidas e que ganharam maior atenção na análise dos contos foram aquelas (índiferentes de serem classificadas como referenciais, de 2º grau, de enunciado, poética, conotativas) voltadas para a subjetividade e expressividade afetiva e até mesmo irracional por parte da contista.

A própria autora chegou a dizer que sua leitura não exige entendimento e sim a capacidade de senti-la. Desta forma, a linguagem metaforizada reforça os sentimentos e emoções que caracterizam a escrita de Lispector e, nos contos em estudo, ganham ainda maior expressividade por serem eles textos de memórias. Memórias estas que contêm elementos biográficos da autora, mesmo que trabalhados e inseridos no mundo ficcional.

A literatura como arte das possibilidades permite à Clarice Lispector criar e recriar um mundo marcado pela representação. Vestidos de ficcionalidade, elementos da realidade deixam de assim o ser para fazerem parte de uma narrativa literária, moldada por recursos criativos, sendo um deles, o uso de metáforas.

O universo que se instaura aos olhos do leitor é habitado por emoções e sentimentos que, muitas vezes convergem com os do próprio leitor e, por isso, há a compreensão das metáforas.

Para cada conto, Clarice Lispector conta sempre duas histórias, o que faz dela uma contista moderna. Contudo, a capacidade em velar uma narrativa não só se relaciona às características atribuídas por Piglia (2004) e Cortázar(2006), mas marcam, sobretudo, o

estilo da escritora que transita, por meio da linguagem, pelo mundo ficcional possível pela literatura, mundo este que ela mesma chamou de “mundo dos livros”.

Uma das narrativas esconde-se por detrás da linguagem sutil e metaforizada utilizada pela contista devido seu alto teor de sensibilidade. Seja para simbolizar a descoberta de si, da sexualidade, do envolvimento amoroso e de outras formas de expressão que marcam o rito de passagem de menina à moça ou à mulher, seja de busca por uma identidade e felicidade, a contista tece as palavras numa teia de verossimilhança, transportando as palavras, atribuindo-lhes novos sentidos.

Com a leitura e análise dos contos propostos neste estudo, foi possível averiguar o encontro dos dois tempos: passado e presente, conforme apontou Castelo Branco (1994) em relação à memória. Ao rememorar, a narradora comunga os sentimentos experimentados na infância com os que afloram no momento presente em que são evocados. Por mais que os acontecimentos narrados sejam importantes para a compreensão dos contos, o foco está sempre nas emoções, naquilo que fora ou é sentido.

Lispector tece por entre aquilo que está implícito, que requer mais que entendimento, que ultrapasse a razão, sendo necessária, pois, sensibilidade suficiente para sentir, compartilhar as dores e as alegrias, os anseios, a felicidade clandestina.

Sentimentos que revelam-se por meio das palavras, selecionadas pela contista em seu ato criador, tornando-se uma artista da palavra, não só buscando trabalhar a palavra para torná-la expressão do mundo do outro como expressando seu próprio mundo sensível por meio da linguagem. Um mundo de questionamentos que instigam e incomodam, justamente por colocar em destaque o próprio sujeito na busca por sua identidade, ciente de sua fragmentação, incerteza e limitação. “Seus questionamentos reproduzem-se em espirais que se dirigem do simples ao complexo, do pessoal ao universal, do uno ao múltiplo, mas voltam a um núcleo primeiro, o próprio sujeito” (HELENA, 2006, p. 15).

Ao rememorar, Lispector, sutilmente, trata dessa busca por identidade, envolvendo e aglutinando o ser humano a outros seres como animais e plantas, objetos que se mesclam no universo linguístico, pelo poder da figuração. Nos contos estudados, nota-se a dissolução do ser em coisa e vice-e-versa, as analogias carregadas de subjetividade que apontam para a errância que se presta o ser, em busca de sua constituição pessoal e também social já que não se pode desprezar sua cultura, seu meio.

Interessante também destacar que, pelo processo do estudo, foi possível observar uma gradação que ocorre ao tomar os três contos em análise. Em “Felicidade clandestina”, a menina protagonista “espera” o livro a ser emprestado. No conto “Restos do carnaval”, ela “ganha” a fantasia de rosa, mesmo que feita de restos enquanto que em “Cem anos de perdão”, a menina “rouba” rosas e também pitangas.

A ação vai de esperar até roubar, o que se associada à maturidade, ao desenvolvimento da menina em relação à sua mocidade e sexualidade, pode-se inferir que aos poucos, a ingenuidade foi cedendo espaço à audácia, ao descobrimento, à busca desmedida pela identidade.

Além disso é possível pensar em outras analogias presentes nessa gradação. Exemplo disso permeia a palavra “roubar” que aparece no conto “Cem anos de perdão” mas que é implicitamente expresso no conto “Felicidade Clandestina” por meio da palavra “ler”, que tem suas raízes significativas do latim *legere* associadas também à palavra roubar.

Segundo Paulino,

não se rouba algo sem o conhecimento e autorização do proprietário, logo essa leitura do texto vai se construir à revelia do autor, ou melhor, vai acrescentar ao texto outros sentidos, a partir dos sinais que nele estão presentes, mesmo que o autor não tenha consciência disso (PAULINO, *et al*, 2001, p. 22).

O ato de leitura, então, torna-se algo clandestino, expressão associada ao título do livro que reúne os contos e que empresta o nome a um deles: Felicidade Clandestina. Percebe-se, então, a capacidade de sedução impregnada nas palavras que compõem os contos. Sedução que encontra seu lugar na linguagem, ao desviar os caminhos da leitura.

Desta forma, pode-se dizer que a linguagem empregada por Lispector nos contos de memória estudados é sedutora. Para Perrone-Moisés (1990) “a linguagem é sempre promessa falaz de uma realidade, porque nela os processos substitutivos são infinitos e o jogo erótico pode circular em permanência” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 20).

O jogo erótico é percebido nos três contos e, pela mesma gradação, vão revelando-se com mais solidez na medida em que as atitudes da menina vão tornando-se mais ativas.

Por fim, numa tentativa de realizar um estudo literário que se preste à análise dos contos clariceanos, o presente estudo procurou evidenciar a habilidade artística escritural

da autora, que tece por entre passado e presente, ao rememorar cenas vivenciadas na infância e que são representadas, ficcionalizadas; uma vez que a própria memória é fruto da ficção. Não que o real se distancie da ficção mas esta segunda o abarca trabalhando-o em um universo linguístico que se destaca pela utilização de metáforas, instauradoras de emoções e sentimentos que marcaram e marcam os fatos representados nos contos.

Não ousamos responder a nenhuma pergunta contida nas tramas da autora, mas ao deixarmos nos seduzir por suas narrativas, propusemo-nos alinhar alguns pontos e arrematar algumas ideias possíveis de serem interpretadas nos contos considerando, especialmente, o caráter poético, metafórico do próprio ato de rememorar, carregado de sensualidade e sedução pela escolha engenhosa das palavras que marcam a relação entre “Clarice Lispector e a linguagem”, tornando suas “memórias metaforizadas”.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução. Ana Maria. Lisboa: CalousteGulbenkian, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARONE, Leda Maria Codeço. Literatura e construção da identidade. **Revista Psicopedagogia**. Vol. 24, nº 74, 2007.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laramjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Trad. Pereira, M. J. C. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre Literatura e História da Cultura: obras escolhidas. Vol. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOOTH, Wayne. A metáfora como retórica: o problema da avaliação. In: SACKS, S. **Da metáfora**. Tradução Leila Cristina M. Darin (et al). São Paulo: EDUC, 1992.

BORGES, José Luis. **Sobre a amizade e outros diálogos**. São Paulo: Hedra, 2009.

BOSI, Eclea. **Memória e Sociedade**. 12ªed. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

BOSI, Alfredo. **Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CAMARGO, Fábio. Figueiredo. Só posso escrever o que sou. **Aletria**. v. 20. n. 2. p. 167-180. Maio-ago. 2010. Disponível em:<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1539/1636>> Acesso em 30. Junho. 2015.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CÂNDIDO, Antônio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CASTELLO BRANCO, Lúcia Helena Lima. **A traição de Penélope**. São Paulo: Anna Blume, 1994.

CALDERARO, Adriana da Silva. A biografia de Clarice Lispector refletida em “Restos do carnaval” sob um olhar morfológico. **Literatura e Linguística**. Nº18, 2007.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso político**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

COELHO, Nely. Novaes. **Literatura e linguagem**: a obra literária e a expressão linguística. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.

COHEN, Jacob. Teoria da figura. In. **Pesquisas de Retórica**. Petrópolis: Vozes, 1975.

COMPAGNON, Antônio. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORTÁZAR, Julio. Do conto breve e seus arredores. IN. CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CRUVINEL, Maria de Fátima. O conto de Clarice Lispector como provocação ao jovem leitor escolar. **Contexto**. Nº28, 2015.

CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da. **Clarice**: olhares oblíquos, retratos plurais. Uberlândia: EDUFU, 2012.

DAVIDSON, Donald. O que as metáforas significam. In. SACKS, S. **Da metáfora**. Tradução Leila Cristina M. Darin (et al). São Paulo: EDUC, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed.34, 1997.

DELGADO, Lúcia de Almeida Neves. História oral e narrativa: tempo, memória e identidade. **História Oral**. Vol. 6, 2003.

FACCIOLI, Cíntia Moscovick. O eloquente silêncio: das oficinas de criação literária à conquista da competência para o conto. Porto Alegre: PUCRS, 2000. **Dissertação de Mestrado**. Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2000.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. **Clandestina felicidade** :infância e renascimento na obra de Clarice Lispector. Disponível em:
http://www.plataforma.paraapoesia.nom.br/termelinda_plata.htm. Acesso em 29. Dez. 2015.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. **Eu sou uma Pergunta**: Uma Biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FIDÊNCIO, Luana Marques Araújo. Autobiografia ao correr da máquina: a escrita de si na crônica de Clarice Lispector. **Dissertação**. 180f.Mestrado em Letras. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2011.

FILIPAK, Francisco. **Teoria da metáfora**. Curitiba: HDV, 1983.

FREITAS, Ana Karina Miranda de. **Psicodinâmica das cores em comunicação**.2007. Disponível em:
http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cor/psicodinamica_das_cores_em_comunicacao.pdf Acesso em 31. Jan. 2016.

GELB, Cláudia Keenan. Consertos de oficina em: A história do conto continua: ser ou não ser, eis a questão. **Tese de Doutorado**. Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

GIARDENELLI, Mempo. **Assim se escreve um conto**. Tradução de Charles Kiefer. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

GIMENES, Juliana França Gonçalves. Restos do carnaval, restos do medo. **Anais do Cena**. Uberlândia: EDUFU, 2016. a

GIMENES, _____. Clarice Lispector e a escrita de si em Restos do carnaval. **Memento**. Vol. 7. Nº 1. 2016. b

GOMES, André Luis. Cartas em foco: Clarice Lispector e o teatro. **O eixo e a moda**. Belo Horizonte. Vol. 9/10. 2003/2004. Disponível em: <
<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>> Acesso em 11. Set. 2016.

_____. Pulsações: relato de um processo dramatúrgico. In Cunha, B. R. R. (org.) **Clarice: olhares oblíquos, retratos plurais**. Uberlândia: EDUFU, 2012.

GONÇALVES, Patrícia Magazoni. Voz narrativa e memória: a busca de identidade pelas protagonistas de Felicidade Clandestina, de Clarice Lispector e de Livesof girls andwomen, de Alice Munro. **Dissertação**. 156f. Universidade do Estado Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara, 2013.

GOTLIB, Nádía Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.

GRACIANO, Igor Ximenes. **Figurações do gesto literário**: o escritor-personagem na narrativa brasileira contemporânea. IV Simpósio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea – Fórum dos Estudantes Brasília, 25 a 27 de junho de 2012. Disponível em:
http://www.gelbc.com.br/pdf_anais_forum_estudantes/igor_graciano.pdf. Acesso em 28. Out. 2015.

HARRIES, Karsten. A metáfora e a transcendência. In. SACKS, S. **Da metáfora**. Tradução. Leila Cristina M. Darin (et al). São Paulo: EDUC, 1992.

HEMINGWAY, Ernest. **Death in the Afternoon**. EUA: Scribners, 1932.

HELENA, Lucia. **Nem musa, nem medusa**: itinerários da escrita em Clarice Lispector – 2. ed. Revista e ampliada. Niterói: EDUFF; 2006.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. Trad. Bluma Waddington Vilar. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção** – indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

_____. Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**: vol. II. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1977.

JOBIM, José Luís (org). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. Col. Pierre Menard.

KADOTTA, Neiva Pitta. **A tessitura dissimulada**: o social em Clarice Lispector. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

KANNAN. Dany Al-Behy. **À escuta de Clarice Lispector**. São Paulo: Limiar, 2003.

KIEFER, Charles. **A poética do conto**: de Poe a Borges, um passeio pelo gênero. São Paulo: Leya, 2011.

KLINGER, Diana. **Escrita de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LEAL, Rosmery Esperança. **Os significados da infância na vida e obra de Clarice Lispector**. Trabalho de Conclusão de Curso. 204f. Licenciado em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2011.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. São Paulo: Rocco, 1998.

_____. **As palavras**. Organização de Roberto Corrêa dos Santos (curadoria). São Paulo: Rocco, 2013.

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

_____. (entrevista em vídeo). **Programa Panorama Especial**. São Paulo: Tv 2 Cultura, 1977.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LUCCHESI, Ivo. **Crise e escritura**: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1987.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. Clarice Lispector: dossiê. **Cult**. Dezembro. 1997.

MEIRELES, Cecília. **Obra Poética**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1967.

MOISÉS, Carlos Felipe. Clarice Lispector: ficção em crise. **Remate de Males**. vol.9. Campinas, 1989.

MORAES, Juliana Andrade de. A fantasia no conto clariceano “Restos do Carnaval”. **Fórum**. GEPIADDE. Ano 5. Vol. 9, 2011.

MOSER, Benjamin. **Clarice**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naif, 1999.

MÜLLER, Natália Galdino. **A importância da narrativa na estruturação temática do conto**. Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política, realizado entre 24 e 26 de maio de 2011 pelo PPG Letras: Estudos Literários, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/>> Acesso em 13 março, 2016.

NORA, Pierre. Entre Memória e História. Tradução de Yara AunKhoury. **Revista Profissão História**. São Paulo, nº 10. São Paulo, PUC. Dez, 1993.

NUNES, Augusto. **De onde vêm as palavras**: ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão. 2016. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/augusto-nunes/tag/ladrao-que-rouba-ladrao-tem-cem-anos-de-perdao/> Acesso em 29. Nov. 2016.

NUNES, Benedito. **O mundo de Clarice Lispector** (ensaio). Série Torquato Tapajós. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

PAULINO, Graça. et al. **Tipo de textos, modos de leitura**. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A Criação do Texto Literário. In: **Flores da escrivania**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. São Paulo: LPM, 1969.

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

PINTO, Graziel Costa. O ser e a escritura. In: Clarice Lispector: dossiê. **Cult**. Dezembro, 1997.

POE, Edgar Allan. Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne. Tradução Charles Kiefer. **Bestiário**, v. 1, n. 6, p. 1-13, jul/2006.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 2ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RAMOS, Maria Luiza. A linguagem figurada. In. PAULINO, G.; WALTY, I. (orgs) **Teoria da literatura na escola**: atualização para professores de I e II graus. Belo Horizonte: UFMG, 1992.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**: o texto, a ficção e a narração. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In SACKS, S. **Da metáfora**. Tradução. Leila Cristina M. Darin (et al). São Paulo: EDUC, 1992.

ROMERO, Luis.; QUICK, Rafael. Como surgiu a expressão tortura chinesa?. Revista Superinteressante. 2016. Disponível em: < <http://super.abril.com.br/historia/maldade-ignora-limites-e-nacionalidades/>> Acesso em 22.out. 2016.

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal**: uma leitura da Clarice Lispector. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979.

SACKS, Sheldon. **Da metáfora**. Tradução Leila Cristina M. Darin (et al). São Paulo: EDUC, 1992.

SALES, Germana Maria Araújo.; PAMPLONA, Alessandra Gaia.; NOBRE, Izenete Garcia. Leitura: uma felicidade clandestina. Revista de Letras. Nº . 29. Vol. 1 -2. Jan/dez., 2008.

SANTOS, Wendel. **Os três reais da ficção**: o conto brasileiro hoje. Petrópolis: Vozes, 1978.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. 8ª ed. Porto: Porto Editora, 1975.

SARDINHA, Tony Berberber. **Metáfora**. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

SILVA, Lucilene Conceição Silveira. **É isto um conto?** Tradição e inovação no contista Jorge Luis Borges. Cadernos do IL. Porto Alegre, nº 43, dez, 2011. P. 211-221. Disponível em: <http://www.seer.ufrg.br/cadernosdoil/> Acesso em 29 de março. 2016.

SILVA, Priscila Tenório Santana. História que se contam em cem anos de perdão. UFAL. **Anais Eletrônicos do IV Seminário de Literatura e Cultura São Cristóvão ISE**. Vol. 4. Maio, 2012.

SHIFF, Richard. Arte e vida: uma relação metafórica. In. SACKS, S. **Da metáfora**. Tradução. Leila Cristina M. Darin (et al). São Paulo: EDUC, 1992.

SWANSON, Davis. Rumo a uma Psicologia da Metáfora. In. SACKS, S. **Da metáfora**. Tradução. Leila Cristina M. Darin (et al). São Paulo: EDUC, 1992.

VARIN, Claire. **Línguas de fogo**: ensaio sobre Clarice Lispector. São Paulo: Limiar, 2002.

VILELA, Mário. **Metáforas do nosso tempo**. Coimbra: Almedina, 2002.

WANDERLEY, João. Literatura. In: JOBIM, J. L. (org) **Palavras da crítica**: tendência e conceitos no estudo de literatura. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

ZILBERMAN, Regina (org.). **Atualidade de Monteiro Lobato**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.