UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

Flávia Viana Pontes

Clarice Lispector e María Luisa Bombal: Crise de uma identidade feminina

São Paulo
2022

FLÁVIA VIANA PONTES

Clarice Lispector e María Luisa Bombal: Crise de uma identidade feminina

Versão original

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana

Orientador(a): Profª Dra. Laura Janina Hosiasson

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação Serviço de
Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P813

Pontes, Flavia Viana

/ Flavia Viana Pontes; orientador Laura Janina Hosiasson - São Paulo, 2022.

186 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

1. Literatura. 2. Literatura Brasileira. 3. Literatura Chilena. 4. Literatura Hispano-americana.

I. Hosiasson, Laura Janina, orient. II. Título.

Folha de aprovação

Nome: Pontes, Flavia Viana

Título: **Clarice Lispector e María Luisa Bombal: Crise de uma identidade feminina**

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profª Dra.: Idalia Morejón Arnaiz

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Profª Dra.: Marise Hansen

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

A minha mãe, meu maior ídolo, e ao finado professor de
matemática Ivo da EE Francisco de Assis Pires Correa,
que me encorajou a entrar na universidade.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho começou a ser realizado no dia 04 de agosto de 2008, quando finalmente consegui realizar o sonho de ingressar na Faculdade de Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, graças ao PROUNI. Desde então, foram anos de esforço, de recuperação de uma educação deficitária, de fins de semana mergulhados em livros e cadernos e de noites de insônia.

Por isso, agradeço imensamente a todos os professores que encontrei pelo caminho, especialmente aos professores de literatura da graduação, Luiz Camilo Lafalce, Wagner Martins Madeira e Cristine Fickelscherer, e da pós-graduação, Francisco Zaragoza e Yudith Rosenbaum, por todos os ensinamentos e incentivos.

As profª dras. Idalia Morejón Arnaiz e Marise Hansen por terem feito parte do exame de qualificação e por estarem novamente disponível para a avaliação final. Seus apontamentos na qualificação foram fundamentais para o prosseguimento e elaboração do trabalho final.

A profª dra. Laura Janina Hosiasson por ter topado guiar e trilhar o caminho do mestrado, tanto pela troca de ideias quanto pelo estudo pioneiro realizado sobre as autoras anteriormente, essencial para a realização deste trabalho.

A todos os meus amigos e minhas amigas que ouviram minhas queixas ao longo destes mais de três anos, que me incentivaram a prosseguir e seguraram minha mão nos momentos mais difíceis.

Por fim, a minha mãe que possibilitou que eu entrasse no mundo acadêmico mesmo que os estudos lhe tenham faltado. Agradeço pela força, pelo incentivo e por todo amor.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

PONTES, F. V. Clarice Lispector e María Luisa Bombal: Crise de uma identidade feminina. 2022. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Esta dissertação apresenta a crise na construção da identidade feminina nas literaturas de Clarice Lispector e María Luisa Bombal. O objetivo central é examinar o percurso das personagens femininas das duas autoras, percurso este marcado pelos relacionamentos familiares e amorosos, pelo ambiente doméstico, pelo elemento infamiliar e pela natureza. Por meio de uma pesquisa bibliográfica, a análise visa perceber os pontos de intersecção das literaturas produzidas pelas duas autoras. Primeiramente, utiliza-se a teoria do *Bildungsroman*, em especial o chamado Romance de Formação feminino, para iniciar o diálogo entre duas obras das autoras, *Perto do Coração Selvagem* e *La Amortajada*. Em seguida, entra-se no âmbito natural, primeiro em relação aos elementos que invadem os espaços domésticos. Neste ponto, busca-se analisar a simbologia dessa invasão com o auxílio da teoria freudiana de *Unheimliche*. No terceiro e último capítulo, o objetivo é perceber as semelhanças na interação com a natureza a partir das teorias de Deleuze e Guattari, Maurice Blanchot e Georges Bataille. Ao longo do trabalho, busca-se enaltecer nas obras das duas a capacidade narrativa, os aspectos poéticos da prosa e a conversa com a literatura fantástica e o surrealismo. A análise comparativa evidencia a imersão das escritoras no espírito do tempo. Traz-se outros artistas, como Silvina Ocampo, Maria Martins e Ingmar Bergman para estabelecer um diálogo com as escritoras. A pesquisa bibliográfica e a análise literária resultam na compreensão de que Lispector e Bombal eram mulheres mergulhadas em seu tempo histórico, caracterizado pela influência das vanguardas europeias, pela utilização do narrador moderno e pela discussão sobre o papel da mulher na sociedade.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Literatura Chilena. Identidade feminina. Personagem feminina. Romance de Formação.

ABSTRACT

PONTES, F. V. Clarice Lispector e María Luisa Bombal: Crisis of a female identity. 2022. Thesis (Master) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This master's thesis presents the crisis in the construction of female identity in the literatures of Clarice Lispector and María Luisa Bombal. The main objective is to examine the path of the female characters of the two authors, a path marked by family and love relationships, by the domestic environment, by the unfamiliar element and by nature. Through bibliographic research, the analysis aims to understand the points of intersection of the literatures produced by the two authors. Firstly, the theory of *Bildungsroman* is used, especially the so-called Feminine *Bildungsroman*, to initiate the dialogue between two works by the authors, *Near to the Wild Heart* and *The Shrouded Woman*. Then we enter the natural environment, first in relation to the elements that invade domestic spaces. At this point, we seek to analyze the symbology of this invasion with the help of the Freudian theory of *Unheimliche*. In the third and final chapter, the objective is to perceive the similarities in the interaction with nature from the theories of Deleuze and Guattari, Maurice Blanchot and Georges Bataille. Throughout the work, we seek to enhance in the works of both the narrative capacity, the poetic aspects of prose and the conversation with fantastic literature and surrealism. The comparative analysis evidences the immersion of the writers in the spirit of the time. Other artists such as Silvina Ocampo, Maria Martins and Ingmar Bergman are brought in to establish a dialogue with the writers. The bibliographic research and the literary analysis result in the understanding that Lispector and Bombal were women immersed in their historical time, characterized by the influence of European avant-gardes, the use of the modern narrator and the discussion about the role of women in society.

Keywords: Brazilian Literature. Chilean Literature. Female Identity. Female Character. Bildungsroman.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

1. Um *Bildungsroman* feminino? A construção das personagens femininas em Clarice Lispector e María Luisa Bombal 23

1.1 *Perto do Coração Selvagem* 31

1.2 *La Amortajada* 50

2. A casa infamiliar 76

2.1 Espaços domésticos e a invasão da natureza 78

2.2 A permeabilidade da casa bombaliana 81

2.3 Os bichos e as plantas naturais em Clarice Lispector 93

3. Da natureza à fusão com a alteridade 110

3.1 Em direção à natureza 118

3.2 A comunhão entre mulher e coisa 139

3.3 A morte não é o fim 160

CONCLUSÃO 165

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 169

ANEXO A: ESCULTURAS DE MARIA MARTINS 185

INTRODUÇÃO

Na crônica intitulada “Persona”, datada de 02 de março de 1968, Clarice Lispector começa afirmando que o texto não é, propriamente, sobre o filme de Ingmar Bergman e sim sobre uma frase que seu pai falava para resumir os elogios dados a alguém: “ele é uma pessoa”. Ela reflete que as máscaras do teatro (talvez grego, ela não tem certeza), por representarem a expressão que cada papel deveria exprimir, “é um *dar-se* tão importante quanto o *dar-se* pela dor do rosto. [...] Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel é uma surpresa amedrontadora. É uma liberdade horrível de não ser” (LISPECTOR, 1999a, p. 80, grifo da autora).

Para Lispector, não faz mal submeter o rosto nu à exposição, contudo, diante do menor sofrimento, o rosto se recolhe à solidão e uma máscara involuntária e terrível é criada. Dessa forma, há menos perigo em escolher a própria máscara, pois essa escolha é o primeiro gesto voluntário e solitário: “Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é” (Ibid., p. 80).

No entanto, essa máscara não vive para sempre e, a qualquer momento, diante de um olhar ou uma palavra, ela pode se desfazer e deixar o rosto novamente nu, “maduro, sensível quando já não era mais para ser. E ele chora em silêncio para não morrer. [...] A menos que renasça até que dele se possa dizer ‘esta é uma pessoa’” (Ibid., p. 80).

A crônica também trata da persona do escritor, dessa máscara que ele usa para representar-se socialmente e, como ela mesma escreve, representar o mundo. Uma máscara que se expõe da mesma maneira que é exposto o rosto nu, sem atributos, ornamentos ou papeis, mas que, ao se desfazer, precisa “passar pelo caminho de Cristo”, renascer e voltar a ser uma pessoa. Como em seu conhecido romance, *A Paixão Segundo G.H.*, desfazer-se de tudo o que conhece sobre si e o mundo para, enfim, conhecer a si mesma e ao mundo.

Poderíamos pensar nessa exposição por meio de uma máscara como a marca do ofício de escritor. Mesmo sendo o molde perfeito de seu rosto, ela nunca será seu rosto transparente.

Clarice Lispector e María Luisa Bombal tiveram que lidar com esse problema. Lispector sempre refletiu sobre o fazer literário enquanto fazia literatura. Em muitos de seus textos, o conteúdo temáticos e as circunstâncias de seus personagens embaralham-se com as reflexões metaliterárias. Esse artifício alcança o ápice no romance *A Hora da Estrela*, que retrata os percalços e as contradições de um narrador na composição de suas personagens. O dilema

aparece já numa das dedicatórias, na qual se lê "(na verdade Clarice Lispector)" em parêntesis. Isso poderia fazer com que vivenciássemos a leitura do rosto nu da autora, mas essa performatividade é também uma forma de se representar no mundo.

A máscara é, também, a própria obra literária. Ela é real em si, sem que precise fazer referência a algo externo para se tornar real. Neste sentido, a máscara se alinha à ideia de Maurice Blanchot (2011), para quem a linguagem constrói a experiência do real.

Na contramão de Lispector, quanto mais distante María Luisa Bombal foi se colocando da escrita literária, mais próximas de seu rosto sem máscara foram se tornando suas crônicas. Sabemos que o grosso de sua breve produção ficcional se concentra nos anos 1930 e 1940. A sua última crônica, "La maja y el ruiseñor", dos anos sessenta, está construída em parte como uma encenação de uma entrevista na qual Bombal conta sobre sua infância em Viña del Mar, no litoral chileno. Essas histórias estão presentes em quase todas as suas entrevistas reais, marcadas por um tom de lembrança nostálgico e de lamentações pela cidade da infância que se perdeu. Aqui, ela em primeira pessoa apresenta para um tu anônimo (em certo momento ela afirma "declaran mis oyentes") sua visão do passado, seus tempos de escola e suas leituras mais marcantes, além das brincadeiras infantis à beira-mar (BOMBAL, 1997). Em entrevista a Sara Vial em 1974, Bombal afirmava que seus livros tinham nascido com ela.

Se "a experiência exerce grande influência sobre a ficção" (WOOLF, 2014, p. 172), para as mulheres de classe média do século XIX e início do século XX, a experiência estava circunscrita ao ambiente doméstico e às próprias emoções, já que elas estavam excluídas de vivências externas, como guerras e grandes viagens, diferentemente dos personagens masculinos de Joseph Conrad e Liev Tolstói, por exemplo.

A incursão feminina pela arte é marcada por uma constante tentativa de construção e representação de uma identidade até então moldada externamente. De acordo com Lucía Guerra-Cunningham, o silenciamento na cultura oficial possibilitou que as mulheres buscassem construir seu "discurso outro" com imagens de si mesmas, a partir de suas próprias vivências (GUERRA-CUNNINGHAM, 2007). As imagens estereotipadas produzidas pelos escritores, e que Beauvoir esmiuçou em *O Segundo Sexo*, precisavam ser desmistificadas e, por isso, a artista buscou representar a si e ao mundo que a cercava, até onde a vista alcançava.

Lucía Guerra-Cunningham (1995, p. 279) defende que a representação de si mesma e dos outros "significa proyectarnos a nosotras mismas como seres de experiencias específicas a partir de nuestro cuerpo y nuestras relaciones con todo aquello que nos rodea, pronunciar, de manera imaginaria, tanto nuestras utopías como nuestra ira y nuestros temores." Contudo, esta nunca foi uma empreitada fácil, pois os exemplos femininos eram escassos e o modelo literário

hegemônico era também estranho e alheio. A própria linguagem era um sistema semântico alheio ao feminino. Contra a escrita feita por mulheres (e de qualquer representação de grupos subalternos) estavam o código e os modelos não feitos por elas nem para elas.

Sabemos que os processos de transformação de códigos culturais e linguísticos costumam ser demorados e, é somente na segunda década do século XXI, que estamos vivenciando seus primeiros efeitos concretos. Até a metade do século passado, as obras literárias escritas por mulheres eram desconhecidas ou marginalizadas. “As obras-primas não nascem de eventos únicos e solitários; são o resultado de muitos anos de pensamento comum, de pensamento coletivo, de forma que a experiência da massa está por trás de uma voz única” (WOOLF, 2014, p. 96). Sem um passado de modelos a serem seguidos, de outros corpos representados e com os quais se identificar, construir a própria identidade é estar diante de uma imagem no espelho com um julgamento interno de outro ser humano que aprova ou censura. Antonio Candido, em seu celebre artigo *Literatura e Subdesenvolvimento*, entende que o primeiro passo para superar a dependência é a produção de uma literatura de primeira ordem, influenciada por exemplos anteriores. Embora o crítico estivesse se referindo a toda uma história da literatura brasileira e, por extensão, aos países que compõem as Américas que eram um galho da literatura da metrópole, sua reflexão reforça a ideia de Woolf. A literatura influenciada diretamente por exemplos do próprio círculo cultural estabelece o que ele chama de “causalidade interna”, uma linha de influências próprias e nacionais à qual se deveria chegar (CANDIDO, 2011, p. 184).

Sobre as mulheres latino-americanas não se impõem somente os modelos de uma literatura canônica na qual prevalecem escritores homens. Incide, também, a influência natural das culturas e das línguas das metrópoles europeias sobre os países colonizados.

Na esteira desse pensamento, Marília Librandi (2020) utiliza o termo escrita de ouvido para caracterizar o escritor brasileiro, e podemos estender ao latino-americano, que seria mais orientado pela escuta do que pela fala. Apesar de que os escritores sejam objetos de recepção, e não sujeitos, a orientação pelo ouvido é um processo ativo. A autoria periférica é “aquela (des)orientada por línguas estrangeiras, pelos balbucios e rumores” na qual “a mensagem do texto é menos o resultado de uma busca individual e mais o *pulsar* de uma voz coletiva (que de outra forma permaneceria inconsciente e inaudível)” (LIBRANDI, 2020, p. 72, grifa do autora). Mais uma vez, reverbera a afirmação de Woolf a respeito da voz coletiva.

O passado comum propiciaria uma forte plurivocalidade que marcaria toda a literatura da região. A escrita de ouvido seria, então, uma vibração do texto literário, dos sons, das vozes

que orientam o escritor, das vozes (ou da ausência delas) que ressoam entre as linhas, entre o dito. O autor guiado pelo ouvido está intricado às contingências históricas e sociais da região.

Outro apontamento importante que vem à tona nas reflexões de Librandi é a oposição entre ver e ouvir que é também uma oposição entre pensamento eurocêntrico, canônico, e pensamento periférico. A partir do conceito de *orillas* (margens) retirado do ensaio de Beatriz Sarlo (1993), que compõe um grupo conceitual juntamente com "fronteira" e "borda" para tratar de uma ocupação no mapa do mundo moderno e os limites entre centro e periferia no âmbito histórico, sociológico e cultural, Librandi aproxima o escrever às margens, escrita que se eleva a partir de um lugar descentralizado na geografia do mundo, com o escrever de ouvido: "pode-se pensar nas bordas brasileiras/latino-americanas como sendo profundamente afetadas pelas orelhas, no sentido da incorporação literária, gerando uma linguagem de alteridade que é continuamente procriada na expressão escrita" (LIBRANDI, op. cit, p. 80). Contudo, a ideia é ampliada e contempla uma escrita a partir do corpo, do pessoal e do cosmológico; uma escrita na periferia da racionalidade, com foco "no inconsciente poético e nos efeitos intuitivos"; e, portanto, uma escrita às margens da tradição europeia, com a eliminação da hierarquização tradicional entre linguagem escrita e culturas de tradição oral.

Se para Librandi "o homem que tudo vê" ocuparia o centro do pensamento filosófico e histórico, espaço compartilhado pela linguagem literária tradicional, "é no ouvido e no corpo gestacional, também vinculados ao ambiente terrestre, que uma escrita orientada pelo ouvido encontra lugar" (Ibid., pp. 76-77).

A escrita feminina latino-americana seria duplamente marginal, duplamente periférica. As margens como espaço no mundo e como orientação de vida e de escrita teriam influenciado Lispector e Bombal de maneira análoga.

Ao pensarmos no espaço físico relacionado às duas autoras, pensamos também em itinerância, periferia e, por que não, em exílio, levando-nos até os espaços metafóricos e à importância do ouvido na composição na composição de suas obras.

Clarice quase nasceu exilada, saindo ainda bebê da Ucrânia em um navio em direção à Alemanha e, depois, rumo ao Brasil. A família chegou primeiro em Maceió, onde seu pai tinha parentes até finalmente se instalar em Recife. Por mais que sempre afirmasse sua brasilidade, e dela não se tem dúvida, a língua portuguesa do nordeste do Brasil dividia espaço em sua recepção do mundo com o iídiche falado pelos seus pais.

A morte da mãe, quando ela tinha nove anos, foi traumática e essa falta permearia vários de seus textos (VARIN, 2002). Quando o pai resolveu tentar uma vida melhor na então capital do país, Clarice teve a oportunidade de se sentir no centro. No Rio de Janeiro, encontrou o amor

e amigos que duraram toda a vida, além de uma profissão como cronista e jornalista que seria seu verdadeiro ganha-pão.

Estar no centro parecia ter resolvido muitos problemas. Os ares cariocas trouxeram o primeiro romance que a levaria a um *status* privilegiado dentro do Brasil, mas que a recolocaria à margem, em termos do que se produzia em literatura. Clarice foi sempre uma voz dissonante da literatura de cunho regionalista e social da segunda geração de modernistas dos anos 1930.

Antonio Candido, em sua conhecida resenha de julho de 1944[1] sobre o recém-lançado *Perto do Coração Selvagem*, afirmava que o livro marcava uma ruptura com o que estava sendo produzido no Brasil até o momento. Para o crítico, desde *João Miramar*, de Oswald de Andrade, e *Macunaíma*, de Mario de Andrade, não se via em nossas letras um autor tão preocupado em expandir o domínio da palavra. De fato, desde o início, Lispector procurou pensar profundamente a matéria verbal, desvelando seus significados mais escondidos e criando imagens novas por meio de associações incomuns. Todos os seus movimentos visavam dar conta da procura por um sentido mais amplo da existência (CANDIDO, 2004).

Claro que o fenômeno Clarice só foi possível por causa da renovação estética iniciada duas décadas antes. Para Alfredo Bosi (2015), é possível pensar em dois momentos da nossa literatura: antes e depois da Semana de 1922. A atualização estética promovida por Mario de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira influenciaria todas as gerações artísticas subsequentes.

Contudo, mesmo no contexto de ebulição artística que vivia a literatura brasileira, da vontade de superação da dependência dos modelos europeus, ainda primavam opiniões como a do consagrado crítico Álvaro Lins que insistia na alusão às influências. Para ele, *Perto do Coração Selvagem* "é a primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico, do romance que se acha dentro da tradição de um Joyce ou de uma Virginia Woolf" (LINS, 1963 apud SÁ, 1993, p. 33). Apesar da epígrafe de *Retrato de um artista quando jovem*, de Joyce, em seu romance de estreia, Clarice tentou se desvincular de qualquer influência, como consta em carta ao mesmo crítico afirmando que "não conhecia Joyce nem Virginia Woolf nem Proust quando fiz o livro" (BORELLI, 1981, p. 105).

As críticas em torno ao romance, apesar de apontarem seu caráter disruptivo e inovador, buscavam ressaltar um aspecto espontâneo e incompleto de uma literatura que vinculava a personalidade da escritora com a protagonista Joana. Apenas Candido, segundo Nadia Battella

[1] Artigo de 1944 foi inicialmente intitulado "No Raiar de Clarice Lispector" e publicado no volume *Vários Escritos*, pela editoria Duas Cidades em 1970. Posteriormente, foi fundido com outro artigo, chamado "Língua, Pensamento, Literatura", e se tornou o utilizado aqui.

Gotlib (2013), realçou o que ele chamou de “romance de aproximação” a um procedimento narrativo e, sendo assim, proposital.

A vida de casada com o diplomata Maury Gurgel Valente foi um período de itinerância por cidades europeias à margem dos grandes centros. Clarice viveu em Nápoles (Itália), em Berna (Suíça) e na litorânea Torquay (Inglaterra). Em Berna, vivenciou a solidão do frio apenas atenuada por morar na parte medieval da cidade. Esse inverno foi enlouquecedor para uma recifense-carioca, como escreveu em carta de 08 de maio de 1946:

> esta Suíça é um cemitério de sensações... Só Deus mesmo sabe que tempo cinzento eu tenho passado, que falta de tudo, e de esperança. Eu odeio um pouco isto aqui. Já não sei se é porque estou tão só, já não sei se é isso, porque se eu fosse alegre poderia trabalhar e aproveitar a solidão (BORELLI, 1981, p. 117).

A posição deslocada dos grandes centros europeus seria deixada de lado ao aportar na capital dos EUA nos anos 1950. A escrita, o fluxo de correspondências e de encontros com amigos e familiares eram agora maiores. Em Washington, ela finalizou seu quarto romance e compôs os contos que fariam parte de duas de suas coletâneas mais importantes, *Laços de Família* e *Legião Estrangeira.*

Após essa peregrinação estrangeira, ela retornaria ao Rio de Janeiro não mais capital do Brasil, onde viveria até sua morte e com poucas ausências.

Seus deslocamentos físicos parecem refletir sua posição insólita e deslocada nas Letras brasileiras, já que sua literatura é um ponto fora da curva. Seus textos ocupam o centro da margem de uma literatura marcada, nas gerações anteriores, por regionalismos e urbanismos (CANDIDO, 2011). Acusada por alguns críticos literários de apolitismo, ao qual se refere João Camillo Penna (2010), seu romance mais “cor local” traz a marca da performatividade do processo da escrita ou da “autoexposição do pré-processo de criação de uma vida ficcional” (LIBRANDI, 2020, p. 98).

Como ela própria afirma na crônica “Pertencimento”, ela se sente “feliz de pertencer à literatura brasileira por motivos que nada têm a ver com literatura pois nem ao menos sou uma literata ou uma intelectual. Feliz apenas por ‘fazer parte’” (LISPECTOR, 1999a, p. 111). Sua forma de ser é por meio da escrita e da literatura, atravessada pelo deslocamento, pelas línguas que ouviu e aprendeu ao longo da vida, e pelos diferentes sotaques do português brasileiro.

De acordo com Claire Varin (2002), a escrita clariceana está permeada pelo corpo da mãe e, consequentemente, pela sua língua. Clarice era “uma menina isolada em busca de sua identidade, prisioneira de sua dualidade: uma alma junto à mãe judia, outra à terra brasileira. Uma alma errante entre as línguas” (VARIN, 2002, p. 81). A estudiosa canadense analisa o ar

estrangeiro que ela possuía, muito por conta do seu problema de dicção, um /R/ que ela afirmava ser língua presa, mas que poderia ser a manifestação física do iídiche materno que Clarice não aprendeu a falar, mas ouviu até a morte da mãe.

Além disso, sua vida itinerante de casada a obrigou a ter contato com outras línguas: o inglês (americano e britânico), o francês e o italiano. Ela tinha o desejo de manejar a língua portuguesa como "gostava de estar montada num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope" (LISPECTOR, op. cit., p. 101), como conta na crônica "Declaração de amor", datada de 11 de maio de 1968. Isso pode ter sido impulsionado pelo contato com outras línguas, que "ajudaram-na a fazer reluzir seu português, a por sob a luz o pó – partículas vivas – de sua língua de uso, terra seca e dispersa na obscuridade desse túmulo do pensamento, a língua codificada do dicionário" (VARIN, op. cit., p. 90). A visão de Varin difere da de Clarice, para a qual o aprendizado de outras línguas impossibilitou que abordasse a língua portuguesa de forma límpida e virgem.

A memória do ouvido foi tão importante para Clarice Lispector quanto para María Luisa Bombal. Nascida em 1910, ela não foi marcada pelo exílio logo de início como a brasileira, embora, como tantos latino-americanos, tenha sido marcada pela imigração. A família materna era de origem alemã e a paterna descendia de franceses que aportaram em terras argentinas. Seu bisavô atravessou a Cordilheira e encontrou no Chile um refúgio. De acordo com a biógrafa Agata Gligo, "la verdad y la leyenda de las guerras del Plata, la experiencia de la fuga y el exilio forzoso se mantienen vivos y presentes en las generaciones posteriores de esa familia en que a la rebeldía de la sangre Videla se mezcla la nostalgia de la sangre Bombal" (GLIGO, 1984, p. 18).

As línguas dos descendentes continuaram presentes no círculo familiar. Bombal contava que ouvia a mãe ler os contos de Hans Christian Andersen traduzindo-os diretamente do alemão. É possível que a forma como os contos maravilhosos de Andersen eram narrados, numa mistura de castelhano com alemão, tenha sido mais marcante do que o conteúdo contado, a ponto de, quando perguntada sobre suas leituras, sempre citar o autor holandês: "siento pasión por los cuentos de Andersen, especie de Biblia para mí. El encanto de Perrault es espiritual, el de Grimm, realista, pero el de Andersen lo definiría como un infinito 'además': poesía, alma y la esencia de muchos imponderables" (BOMBAL, 1997, p. 412). Outro autor que ela sempre citou em suas entrevistas como referência foi o norueguês Knut Hamsun, ganhador do Prêmio Nobel de 1920 e muito popular à época, especialmente com seu romance *Victoria* que ela considerava uma história de amor que adoraria ter escrito.

Tirando esses escritores, apesar de sua passagem pela cena vanguardista parisiense quando jovem e a influência do Surrealismo, do teatro de Antonin Artaud e de Xavier de Maistre, ela sempre negou as influências de escritoras modernistas como Virginia Woolf e Katherine Mansfield (GÁLVEZ LIRA, 1986), pois seus livros teriam nascido com ela.

Lispector, por sua vez, sempre tratou de colocar Katherine Mansfield entre suas leituras. Na crônica "O primeiro livro de cada uma de minhas vidas", de 24 de fevereiro de 1973, ela elenca os livros que marcaram suas várias vidas. Como acontece possivelmente com muitas crianças, inclusive com Bombal, a porta de entrada para o universo da leitura se deu com os contos maravilhosos. No caso de Clarice, a iniciação aconteceu com um livrinho de histórias do Patinho Feio e do Aladim. Em seguida, veio *As reinações de Narizinho*, marcante pela dificuldade em conseguir que uma amiga, filha do dono de uma livraria, lhe emprestasse o livro. Já na adolescência, *O lobo da estepe*, de Herman Hesse, seria seu exemplo de viagem interior possível. Por fim, teria sido *Felicidade*, de Mansfield, com "frases tão diferentes que fiquei lendo, tendo um estremecimento de profunda emoção. [...] Emocionada, eu pensava: mas esse livrou sou eu!" (LISPECTOR, 1999a, p. 453).

As leituras de Bombal influenciaram seu modo de ler o mundo. Na crônica "La maja y el Ruiseñor", ela revela o mundo mágico da infância e a profusão de elementos extraordinários que a cercavam, como a história contada pelas babás sobre uma amiga que perdeu o anel de noivado nas areias da praia de Miramar e estava prestes a perder o noivo quando, no verão seguinte, "viniera a sentarse justo allá en el mismo lugar, tres carpas a la derecha y en tanto vigilara a los mismos niños y revolviera automáticamente al azar la misma mano en la arena, algo duro vino a encajarse entre sus dedos [...] Su propio anillo de compromiso" (BOMBAL, op. cit., p. 283).

As primeiras leituras parecem ter sido cruciais para as duas escritoras, mas também o foram suas perdas na infância, ambas na mesma idade. Bombal perdeu o pai aos nove anos. Essa fatalidade levaria a família a Paris, o que proporcionaria à menina um contato com a cena efervescente das vanguardas do período entreguerras.

A passagem pela França e a graduação na Sorbonne com uma dissertação sobre Paul Mérimée, que lhe rendeu de Pablo Neruda o apelido "Madame Mérimée", assim como o ingresso no curso de arte dramática de L'Atelier, onde conviveu com Jean Louis Barrault e Antonin Artaud, podem ser considerados essenciais para a formação de Bombal como escritora.

Após descobrir a participação da filha na companhia de teatro, sua mãe, que a tinha deixado em Paris para terminar seus estudos e se transformar numa moça casadoura, ordenou sua volta imediata ao Chile. No entanto, em Valparaíso e em Santiago, ela continuou com o

teatro e encontros com artistas e intelectuais do país natal. As reuniões na casa de Marta Brunet, em Santiago, e os encontros na residência portenha de Neruda não a deixariam sentir falta dos ares parisienses. Um amor frustrado a fez seguir para a Argentina, onde ela escreveu seus dois únicos romances e os contos de maior repercussão. *La Última Niebla* teria sido redigida na mesa da cozinha do apartamento de Neruda em Buenos Aires.

Nesse ambiente, lançou seu primeiro romance, em 1935, recebido de forma muito entusiasmada, principalmente pelo seu caráter inovador, nas letras chilenas. Nesse mesmo ano de estreia, o renomado crítico Alone destacava a qualidade literária incomum do livro (apud GLIGO, 1984) e no jornal *La Opinión*, Ricardo A. Latcham afirmava que Bombal "con su breve y ceñido relato ha abierto una brecha en nuestro aburrido campo novelesco" (Ibid., p. 68).

Seis anos depois, em sua resenha "Aparición de una novelista", publicada também como prólogo da edição de *La Última Niebla* pela Editorial Nascimento (1941), o crítico espanhol Amado Alonso fazia um importante apanhado da literatura chilena pré-Bombal, caracterizada por uma concepção naturalista: "cuanto más nacionalistas se muestran en la elección de los materiales, más sometidos siguen a la fórmula naturalista de la novela […] tal como la hizo triunfar por unos lustros el poderoso Zola" (ALONSO, 1941, p. 9).

O certo é que a publicação de *La Última Niebla* marcaria o ano inaugural da geração surrealista e da literatura contemporânea chilena. Em oposição ao cenário artístico que vigorava na literatura entre os anos 1890 e 1930, os novos rumos da literatura chilena apresentavam um esgotamento das "posibilidades de la novela naturalista, ineficaz para dar expresión a nuevas características de la sensibilidad, la renovación venía confirmada por la renuncia a aspectos dominantes de la novela moderna" (GOIC, 1963, p. 59). A escritora viñamarina era a nítida representante do ponto de virada da estrutura do romance contemporâneo.

A obra marcaria "também um dos momentos iniciais da escrita feminina contemporânea latino-americana" (HOSIASSON, 2013a, p. 199). Apesar da narrativa subjetiva feminina ter sido explorada por escritoras como Virginia Woolf e Katherine Mansfield desde o começo do século, nada disso nem passava pela imaginação dos escritores chilenos e, por extensão, de outros países da região.

Destacava-se a maturidade inesperada de uma escritora principiante, o aspecto poético de sua prosa, a premeditação de uma escrita pensada desde a primeira linha, a forma livre e direta de narrar, que podia ser creditada à "consciencia segura de tener una concepción poética que presentar, un algo valioso, una suficiente construcción de sentidos" (ALONSO, op. cit., p. 13). O crítico também apontava a justeza da narrativa que visa expressar o drama interior da personagem, reconhecendo que

> [...] ninguna sensación de lo inanimado es traída a cuento si no es expresión indirecta del drama interior de la protagonista; las cosas inanimadas, al volverse espejos mágicos donde se insinúa la imagen de un apasionado vivir, se llenan de vida circundante y se hinchan de sentido (ALONSO, op. cit., p. 19-20).

Sua proveitosa estada em Buenos Aires chegaria ao fim em 1940. Bombal retornou ao Chile numa visita traumática para deixar o país em 1942 e permanecer fora por mais de 30 anos.

O exílio do país e do idioma natais se estendeu para as letras. Mesmo que a vida nova nos Estados Unidos tenha lhe rendido um romance[2] e uma crônica "Washington, ciudad de las ardillas", a escrita passou a ocupar lugar secundário em sua vida. Secundário, porém não menos doloroso, pois não conseguia completar seus projetos ou colocar no papel ideias baseadas em histórias míticas. Sua improdutividade a atormentava. Ela lia e relia o que escrevia para depois romper as páginas em crescente agonia. Entre os projetos que se tornaram eterna promessa está a *El canciller* que nunca chegou a terminar (HOSIASSON, 2013a).

A vida em Washington e depois em Nova York era uma vida trilíngue. O castelhano ainda estava presente nos diálogos com a filha Brigitte e no trabalho com dublagem de filmes. O francês, aprendido desde pequena na escola das Monjas Francesas, em Viña, era o idioma usado na comunicação com o marido Fal de Saint-Phalle, presença ativa no incentivo à escrita, ajudando-a na elaboração de *House of Mist*, produzido originalmente em inglês.

O domínio dos três idiomas em solo estadunidense parecia imitar toda a trajetória de sua vida e de sua escrita, pois ela também tinha produzido em francês, na época da Sorbonne. O francês é a língua que, para Henríquez Ureña, a teria ajudado a "escribir su propio idioma en forma más precisa, corta y directa" (apud BOMBAL, 1997, p. 400). As ressonâncias dos vários idiomas aprendidos, falados, escutados e exercitados podem também caracterizar sua obra numa escrita de ouvido, assim como a literatura clariceana.

Ambas exiladas, ambas formadas por esse mundo sinestésico, ambas, desde cedo, entendendo a escrita como a transformação em palavra de toda essa sensibilidade diante do mundo. "Clarice Lispector y María Luisa Bombal innovaron, rompieron esquemas y se aventuraron en la creación poética para incorporarse dentro de la literatura latinoamericana como dos de sus mejores exponentes" (HOSIASSON, 1989, p. 6).

Bombal escrevia poesia desde cedo e já ia na contramão: ao escrever sobre copihues (em português, lapageria) brancos, a flor nacional do Chile, seu tio exclamou "ay, esta niñita! ¿por qué no escribe sobre los copihues colorados? ¡Qué lata! ¡Copihues blancos! ¡Qué tonteria!

---

[2] *House of Mist* é e não é um romance, escrito nos moldes do mercado literário norte-americano, uma mistura de seus dois romances de estreia e foi traduzido ao português por Carlos Lacerda, em 1949.

¡Qué desabrigo!" (BOMBAL, 1997, p. 322). Para Bombal, os copihues brancos, muito mais raros do que os vermelhos, assim como a chuva, eram o cartão de visitas do sul chileno.

Clarice foi um prodígio desde criança e já escrevia aos 7 anos, quando tomou ciência de que os livros não nasciam em árvores[3]. Ela enviou alguns de seus textos para o Diario de Pernambuco, que à época possuía uma seção intitulada "O Diário das Creanças", em que eram publicados e premiados autores mirins. Não viu nenhum de seus textos nas páginas do jornal, o que creditou ao fato de que as outras crianças "contavam histórias, uma anedota, acontecimentos. Ao passo que eu relatava sensações... coisas vagas" (apud GOTLIB, 2013, p. 83).

Parte do relato sobre esses exercícios artísticos na infância se encontra na crônica "Ainda Impossível", de 19 de fevereiro de 1972. Nela, Clarice conta que gostaria de escrever histórias que começassem com "Era uma vez". Ao ser perguntada se seriam para crianças, ela respondeu "não, para adultos mesmo, respondi distraída, ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos sete anos, todas começando com 'era uma vez'" (LISPECTOR, 1999a, p. 406).

Bombal afirmava que Andersen era o mago da palavra e que embora vissem nele um escritor para crianças, ela não via dessa forma[4] (BOMBAL, 1997).

O "Era uma vez" permeou a vida e a obra de ambas as autoras, que partiram das histórias ditas infantis com desejos de subversão desse mundo encantado e de criação de um outro utópico, com suas próprias regras. De certa forma, ao beberem na fonte dos contos maravilhosos, ambas entenderam que todos os mundos eram possíveis e que se poderia abandonar um e começar outro do zero a qualquer momento.

Clarice alcançou o sucesso dessa façanha com mais facilidade, mas não sem dor. Para ela, escrever também foi uma luta, principalmente as crônicas para jornais, responsáveis por grande parte de sua renda. Essa questão volta e meia reaparecia. As crônicas "Escrever" e "Fartura e Carência" de 14 de setembro de 1968 são autoexplicativas. Na primeira, ela falava "da dor de escrever livros":

> procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. [...] Que pena que só sei escrever quando espontaneamente a 'coisa' vem. Fico assim à mercê do tempo. E, entre um verdadeiro escrever e outro, podem-se passar anos" (LISPECTOR, 1999a, p. 134).

---

[3] Em entrevista, arquivada no MIS-RJ, de 20 de outubro de 1976, ela diz: "Depois, quando eu aprendi a ler e a escrever, eu devorava os livros! Eu pensava, olha que coisa! Eu pensava que livro é como árvore, é como bicho: coisa que nasce! Não descobria que era um autor! Lá pelas tantas, eu descobri que era um autor. Aí disse: 'eu também quero'" (apud GOTLIB, 2013, p. 81).

[4] Entrevista para Germán Ewart, Retratos: María Luisa Bombal, para El Mercurio, 18 de fevereiro de 1962.

Na segunda, ela se contradizia ao perguntar “até escrever está sendo fácil? Por que é que eu escrevia com as entranhas e neste momento estou escrevendo com a ponta dos dedos?” (LISPECTOR, op. cit., p. 135).

Vilma Arêas (2005) partiu deste fragmento para dividir a literatura da autora entre os textos escritos com as entranhas e os escritos com as pontas dos dedos. A primeira fase corresponderia aos contos e romances mais consagrados por crítica e público, realizados apenas por meio da intuição. Esta fase começaria com seu primeiro romance e iria até *A Paixão Segundo G.H*. A segunda, dos textos produzidos por pressões externas, começaria com *Aprendizagem ou Um livro dos prazeres* e provavelmente a acompanharia até o fim de sua vida, se não tivesse lançado um livro que, para a crítica, parecia a retomada do bom caminho literário: *A Hora da Estrela*.

Segundo Arêas, *Aprendizagem* inaugura os livros feitos com reaproveitamentos e autocitações, com um fluxo constante de trechos, capítulos, contos que passam do livro para o jornal e vice-versa por pura necessidade. O recurso de transportar textos de um veículo para o outro demonstraria as dificuldades encontradas por uma escritora intuitiva para atender a demanda de composições ágeis e constantes (ARÊAS, 2005). Já para Benedito Nunes, enfatizando o caráter obsessivo da escrita clariceana, ela só escreveu um livro em toda a sua vida e suas obras são todas interligadas (tematicamente e, nesse caso, tecnicamente): “todas as figuras humanas criadas pela romancista são sempre iguais. Os seus personagens resumem-se num só personagem” (NUNES, 2009, p. 115).

María Luisa Bombal encontrou outro tipo de dificuldade. Ela afirmou em entrevista a Germán Ewart, no jornal El Mercurio, em 18 de fevereiro de 1962, que “siempre me ha costado mucho escribir. No soy de aquellos para quienes el escribir es una fuente de felicidad. Lo difícil para mí no es concebir una obra. […] Lo siento terminado dentro de mí. Lo que me hastía es escribirlo. Si no tengo un trago al lado, ese trabajo me abruma” (BOMBAL, 1997, p. 402). Mesmo em meio à dor e ao silêncio de 20 anos, ao ser perguntada por que realizava um trabalho que lhe era tão penoso e árduo, ela respondeu que era o único que sabia fazer (Ibid.).

Dessa forma, é possível notar uma tendência à repetição. Uma repetição de histórias e de temas. Se em Clarice, ela se manifesta no reaproveitamento de crônicas e trechos de livros, em Bombal, ocorre a reciclagem dos relatos escutados na infância.

Os textos bombalianos, assim como a obra de Lispector, também foram concebidos em fases por certos críticos. De acordo com Lucía Guerra-Cunningham (2012b), a primeira de duas fases compreenderia a *La Última Niebla*, *La Amortajada* e “El Árbol”, cujos temas centrais são

as relações matrimoniais que resultam em solidão e insatisfação, contradizendo a noção tradicional do amor romântico. Apesar de Bombal focar em protagonistas femininas, e por isso o tom subversivo, a frustração conjugal é sentida pelos dois lados da relação.

Na segunda fase, estariam os textos "Las Islas Nuevas", "Trenzas" e "La Historia de María Griselda". Neles, "el microcosmos social se amplía para representar, de manera más abstracta, un mundo moderno en el cual se ha perdido el contacto con el misterioso y primordial, con aquellas fuerzas naturales que […] la mujer porta y prolonga" (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b, p. 117). O amor, ainda presente, passa para um segundo plano, assim como o contexto social latino-americano.

Mesmo com essa divisão, a constância de temas em romances e contos dá a sensação de se estar diante da mesma personagem, como se Bombal também tivesse escrito apenas um livro em toda a sua vida (OSTRIA, 2015).

Tanto Lispector quanto Bombal foram duas grandes figuras, cuja representação ultrapassa a literatura feminina ou a concretização da consciência feminina no texto literário; elas simbolizam, antes de tudo, seu próprio tempo histórico. Seus textos materializam a percepção enviesada e dispare do mundo, própria do ponto de vista feminino (AGOSÍN, 1984). A visão à margem proporciona um olhar diferente do centro de tudo e de todas as coisas.

O estudo que se propõe nesta dissertação é uma aproximação das literaturas de Clarice Lispector e María Luisa Bombal. Essa leitura comparada não é inédita, mas aqui nos propomos a atualizar, se podermos assim colocar, o estudo pioneiro de Laura Janina Hosiasson, em *El ser secreto*: *imagenes de mujer en Clarice y Bombal*[5].

A pretensão deste trabalho é fazer uma leitura comparativa na qual os aspectos da literatura de uma escritora iluminem os da outra, e vice-versa (HOSIASSON, 1989). No ensaio "Kafka e seus precursores", Jorge Luis Borges entende que cada escritor cria os seus precursores. Em suas palavras, o trabalho de um escritor "modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar seu futuro" (BORGES, 2012, p. 130). Assim, entendemos que a escrita precursora de Clarice proporciona um entendimento mais amplo da obra de Bombal, e o contrário também é válido.

Trabalharemos com três romances de Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, *O Lustre* e *A Paixão Segundo G.H.*, e muitos contos das coletâneas *Laços de Família*, *Legião Estrangeira* e *Felicidade Clandestina*. O *corpus* bombaliano abarca todos os seus textos, desde os romances até as crônicas tardias.

---

[5] Dissertação de mestrado inédita.

O primeiro capítulo abordará a relação entre o narrador moderno e o gênero tradicional *Bildungsroman* nos romances *Perto do Coração Selvagem*, de Lispector, e *La Amortajada*, de Bombal. Em especial, utilizaremos a análise feita por Cristina Ferreira Pinto a respeito da existência e da tradição de um Romance de Formação feminino. As obras aqui escolhidas seriam exemplos de cada um dos tipos esmiuçados pela crítica brasileira.

No segundo capítulo, tratar-se-á da casa como metáfora do corpo e da simbologia dos elementos que a invadem. A casa é fundamental na literatura das duas autoras, e da literatura escrita por mulheres, e aparece nos textos diretamente relacionada à consciência e até mesmo ao aparelho reprodutor feminino. Os invasores, fenômenos e elementos naturais no caso de Bombal, animais, plantas e outros seres vivos de aspecto animalesco no caso de Lispector, representariam o inconsciente e as forças primordiais. Dessa forma, esses ambientes domésticos seriam espaços de manifestação do *Unheimliche*.

Por fim, no terceiro capítulo, a mulher destruirá os muros que a aprisionam dentro deste lar infamiliar e direcionar-se-á à natureza em busca da possibilidade de continuidade. Serão utilizados como aporte teórico o espaço literário de Maurice Blanchot, as virtualidades e o devir de Deleuze e Guattari, e o erotismo de Georges Bataille.

Helena Araujo pensa nas escritoras latino-americanas como “Scherezadas Criollas”, uma Sherazade na subdesenvolvida cidade latino-americana: “Como Scherezada, ha tenido que narrar historias e inventar ficciones en carrera desesperada contra un tiempo que conlleva la amenaza de la muerte: muerte en la pérdida de la identidad y en la pérdida del deseo” (ARAUJO, 1994, p. 23). A escrita, para as autoras aqui em questão, transforma-se mais numa fuga da vida em direção à experiência de morte.

1. Um *Bildungsroman* feminino? A construção das personagens femininas em Clarice Lispector e María Luisa Bombal

Assim é que se devia viver – sem cuidado, sem medo, entregando-se por inteiro. [...] Não se afligir com nada, não lutar contra os fluxos e refluxos da vida, mas acompanhá-los – isso é o que se precisava fazer. Viver tenso daquela maneira é que estava errado. Viver! Viver!

Na Praia, Katherine Mansfield

A partir de meados do século XIX, o narrador adquiriu novas características que o diferenciavam daquele dos períodos anteriores, capaz de dominar por inteiro a mais singela existência. Começaram os questionamentos a respeito de sua posição, ou até mesmo a respeito de suas utilidades e eficácias. O mundo tinha mudado de tal forma que não comportava a sustentação da objetividade dos romances realistas nem o ponto de vista que observava a sociedade à distância. O próprio formato do romance estava atrelado à ideologia de uma sociedade burguesa, esta também posta em questionamento.

Conforme Anatol Rosenfeld (1973), esta nova forma de narrar surgiu como consequência das mudanças científicas que cobriam áreas de conhecimento tão distantes quanto Física e Psicanálise. O espaço e o tempo, antes manipulados como formas absolutas, ganharam relatividade e subjetividade. O indivíduo, antes senhor da razão e dono de sua própria realidade, passou a ser visto como sujeito dividido que jamais alcançaria conhecer o que possui de mais íntimo.

Em face a seres fragmentados e a um mundo irreconciliável, no ímpeto de mostrar a "'realidade como tal' e não aquela realidade lógica e bem comportada do narrador tradicional, [o narrador] procura superar a perspectiva tradicional, submergindo na própria corrente psíquica da personagem ou tomando qualquer posição que lhe parece menos fictícia" (ROSENFELD, 1973, p. 84). Assim, a visão distanciada deu lugar ao mergulho na consciência e na inconsciência das personagens sem a pretensão de abraçar toda a realidade psíquica. Num mundo em constante mutação, a tentativa de captar toda a sua complexidade estava fadada ao fracasso.

Com a desintegração da experiência, como observou Theodor Adorno (2003), desintegrou-se também a vida contínua e articulada que só existia para o narrador decimonónico. Seu papel deixou de ser a representação de algo verossímil e voltou-se para a experimentação dos modos de narrar que ora aproximam o leitor ora o deixam fora do

relatado: se “destrói no leitor a tranquilidade contemplativa da coisa lida” (ADORNO, 2003, p. 61).

Rosenfeld chamou de “enfocação microscópica” a nova forma de narrar. A narração aproximada da vida psíquica impossibilitaria a construção de uma personagem nítida, de contornos claros e bem definidos. Consequentemente, apenas uma parte ampliada desta personalidade viria à tona. Com a perda da edificação de uma personalidade em sua totalidade, perdeu-se também o enredo de acontecimentos causais dispostos numa sequência temporal cronológica. A dissolução da causalidade e da personalidade, a partir de então fragmentada e distorcida, foi um resultado direto da demolição da compreensão objetiva do tempo e do espaço (ROSENFELD, 1973, p. 85).

De acordo com Joseph Frank (1945), no romance moderno há um alargamento do espaço e uma suspensão do fluxo do tempo. O crítico estadunidense observou que “a atenção é posta na interação das relações dentro da área de tempo delimitada. Essas relações são justapostas de forma independente do progresso da narrativa; a total significância da cena é dada somente pelas relações reflexivas entre as unidades de significação” (FRANK, 2003, p. 234).

Ele partia da concepção de literatura de Proust e T. S. Eliot, prosa e poesia respectivamente, para buscar compreender a espacialização do texto literário. Segundo o crítico, Eliot entendia a união de experiências distintas como a grande virtude da sensibilidade que as funde para formar uma nova totalidade. Para Proust, as sensações do passado se entrelaçariam ao presente, tornando-se tão reais quanto a própria realidade. Essa ideia fica evidente no seu pequeno ensaio *Sobre a leitura*, em que ele rememora e revivifica momentos que vão para além do conteúdo dos livros. Somente esta vivência do passado no presente propiciaria o acesso à sua maior ambição: “‘apossar-se, isolar-se, imobilizar-se pela duração de um lampejo luminoso’, o que de outro modo, ele não poderia apreender, ‘a saber: um fragmento de tempo em seu estado puro’” (PROUST apud FRANK, op. cit., p. 234).

Nesse ponto vale perguntar se é possível pensar o modo de narrar moderno como um subgênero tão tradicional quanto o *Bildungsroman*.

Johann Wolfgang von Goethe, grande nome do romantismo alemão e do movimento *Sturm und Drang*, desenvolveu sua visão de um mundo em expansão no final do século XVIII. Ele refletiu de forma ampla sobre a sociedade de sua época em *O ano de aprendizado de Wilhelm Meister*, considerado o marco do romance de formação (*Bildungsroman*). Mas, em nosso favor, lembremos que a literatura pós-Revolução Francesa também foi produto de

seu tempo, assim como a literatura do início do século XX seria um reflexo dos avanços científicos e da experiência moderna.

Contribuição especificamente alemã para a história da literatura mundial (MAZZARI, 2010), o *Bildungsroman* tradicional estrutura-se sobre dois pontos elementares: o desenvolvimento pleno das potencialidades do indivíduo e a socialização necessária entre o Eu e o mundo (Id., 1999). Estes dois fundamentos dão origem a duas leituras ao mesmo tempo opostas e complementares, assim como acontece no romance goethiano.

Do ponto de vista do desenvolvimento pleno das potencialidades, o crítico alemão Wilhelm Dilthey compreendeu o romance de Goethe como o retrato do individualismo de uma sociedade cada vez mais direcionada à vida privada. A leitura da obra seria um prazeroso mergulho numa vida em busca de si mesma, e o ímpeto pelo aprimoramento do potencial do sujeito seria anterior a qualquer possível comunhão com a sociedade (Id., 2010).

Formação não seria sinônimo de cultura, instrução ou erudição. A busca pela "'formação' significa também buscar uma desenvoltura nos assuntos mundanos, fazer novas experiências, aproximar-se o máximo possível de uma (sempre inatingível, porém) 'maestria de vida'" (Id., 2020, p. 26). Além disso, a formação não se concentra apenas na aquisição de novos conhecimentos, mas em reavaliar o conhecimento já existente, os juízos, os pré-conceitos, as opiniões etc., ou seja, impossibilita a ascensão de valores e princípios como verdades absolutas por sempre passá-los pelo crivo da realidade. Dessa forma, a formação é um processo constante de transformação. A realidade social não se opõe ao indivíduo. O que está em jogo é o aperfeiçoamento de suas potencialidades e não sua ação no mundo, este apresentado como imutável e estático.

O processo de transformação nunca concluído de Wilhelm Meister é impulsionado pela arte, em especial pelo teatro, força opositora aos ideais burgueses. Afinal, ele rejeita o comando dos negócios do pai e se engaja na companhia de teatro e, por meio do contato com pessoas comuns e com companheiros da companhia, ele passa do individualismo, do desenvolvimento de suas potencialidades, à integração entre sujeito e sociedade.

Neste ponto interessa a visão de Georg Lukács, que direciona suas lentes para a educação dos homens em prol da prática na realidade. Para ele, *Os Anos de Aprendizado* figura na intersecção entre dois tipos de romance: o romance da desilusão e o do idealismo abstrato. Isso porque a reconciliação do sujeito com a sociedade é possível, mesmo que problematizada. Goethe apresenta uma obra na qual o protagonista, cuja alma está voltada para si mesma, não busca se integrar a uma realidade perfeita, mas tornar a realidade uma

correspondência do ideal. Esse idealismo adquire contornos mais concretos e flexíveis; a alma interveem na realidade em busca de sua expansão. Dessa forma, *Wilhelm Meister* é o

> [...] caminho intermediário entre o exclusivo orientar-se pela ação do idealismo abstrato e a ação puramente interna, feita contemplação, do Romantismo. A humanidade, como escopo fundamental desse tipo de configuração, requer um equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e capacidade receptiva em relação a ele. Chamou-se essa forma de romance de educação (LUKÁCS, 2009, p. 141).

A interação entre Eu e o mundo não deixa de ser problemática e problematizada. Para Lukács, a singularidade do romance de formação de Goethe está na crença no potencial dos destinos e das vidas comuns. Caso o final reserve um destino solitário, uma reclusão após a tentativa de realização da interioridade no mundo externo, isso não necessariamente indica uma descrença completa nos ideais, mas sim um desencontro entre interioridade e mundo. Ou seja, trata-se de uma percepção ativa da incompatibilidade entre aceitar de maneira resignada a sociedade e suas formas de vida e guardar para si mesmo as possibilidades de sua própria alma. Esse gesto, completa Lukács, é também um estar no mundo, sem protestar contra ele nem afirmá-lo, mas antes de tudo compreendendo-o: “uma experiência que se esforça por ser justa com ambos os lados e vislumbra, na incapacidade da alma em atuar sobre o mundo, não só a falta de essência deste, mas também a fraqueza intrínseca daquela” (Ibid., p. 143).

Goethe elabora uma formação em direção ao futuro. Por ser constante, ela é a representação da utopia do tempo, isto é, a completa realização das capacidades do indivíduo que se projeta para o futuro. Existir é estar sempre em direção à sabedoria de vida. A tal “maestria de vida” transforma-se numa referência, não numa meta a ser seguida. A transformação possui um marco, um ritual de iniciação, mas seu movimento é descontínuo, uma constância de avanços e recuos. O romance de formação não se interessa por um protagonista que a todo momento supera a si mesmo e a todos impasses. Isso porque a insuficiência humana diante do mundo é um dos motivos do subgênero.

Mazzari entende que a filiação de uma obra ao *Bildungsroman* depende da busca pela realização plena, de forma instintiva ou inconsciente. Estes textos “colocam em cena personagens em busca de autocompreensão, em processo de amadurecimento, aperfeiçoamento, aprendizagem, num confronto educativo com a realidade” (MAZZARI, 2020, p. 40), não importando se o desfecho é bem-sucedido ou não.

A manutenção do termo para obras do século XX, ou seja, romances (e outros gêneros) da tradição contemporânea, não necessariamente aponta para uma continuação da mesma noção inaugurada por Goethe. Como já argumentamos acima, *Wilhelm Meister* foi o

reflexo de seu tempo histórico, assim como o romance posterior tem como plano de fundo o contexto social de seu próprio tempo. Quaisquer desvios incorporados mostram as transformações políticas, econômicas e sociais do contexto em que esses novos romances estão inseridos.

A preservação da integridade humana defendida por Goethe deixa de ser uma constante em obras posteriores, que demonstram "uma tendência à dissolução caricatural da concepção clássica da formação" (MAZZARI, 1999, p. 85). Romances como *O Verde Henrique*, de Gottfried Keller, *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, *O tambor de lata*, de Günter Grass, *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, são apontados como pertencentes à linhagem do romance de formação mesmo com seus finais decadentes, sua formação desiludida e suas deformações do *Bildungsroman* "original".

Os exemplos citados por Mazzari giram ao redor de personagens masculinos. A história do subgênero também é a história da construção e do retrato de personalidades eurocentradas e falocentradas.

Dessa forma, a questão a respeito de um *Bildungsroman* feminino é como inserir a personalidade feminina num subgênero marcado e historicamente masculino.

Diferentemente da formação masculina tradicional na qual o deslocamento geográfico é componente importante do aprendizado, a formação feminina ocorre geralmente num espaço de ação restritivo (PINTO, 1990). As personagens femininas veem seu autodesenvolvimento limitado a um ambiente doméstico e à paisagem que se vê de dentro da casa, como analisou Gilda de Mello e Souza em seu já clássico ensaio "O Vertiginoso Relance", de 1980.

A literatura escrita por mulheres seria a representação da visão míope tipicamente feminina, pois "como não lhe permitem a paisagem que se desdobra para lá da janela aberta, a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto com objetos, o jardim com as flores, o passeio curto que se dá até o rio ou a cerca" (MELLO e SOUZA, 2009, p. 97). O olhar míope é um olhar baixo direcionado aos objetos próximos. Estes adquirem um contorno nítido, enquanto os elementos mais distantes perdem seus limites.

******

O revisionismo feministas da segunda metade do século XX propôs uma tradição feminina do *Bildungsroman*: o romance de formação propriamente dito ou romance de

desenvolvimento (no qual há o desenvolvimento físico e psicológico da personagem desde a infância); e romance de renascimento e transformação.

No segundo tipo figurariam romances em que as personagens, já adultas, sofreriam a transformação e renasceriam para uma nova vida. Eles apresentariam uma tendência a um final mais otimista, devido à obtenção de uma vitória íntima.

Já o *Bildungsroman* propriamente dito levaria a um destino fracassado ou truncado. Isso porque a inserção na sociedade, ou seja, a acomodação aos papéis sociais pré-determinados quase nunca estaria alinhada com a integridade do Eu. A necessária integração social não permitiria as liberdades a que esse Eu aspira. As personagens cairiam na vida conjugal e a maternidade ou na exclusão completa. Ambos não seriam necessariamente desfechos felizes ou infelizes, sendo necessário observar e analisar cada caso em particular.

Dessa forma, o fracasso das personagens, sua inadequação a um papel social pré-estabelecido ou até mesmo um destino mais trágico, como suicídio ou a loucura, refletiriam a condição da mulher inserida num meio cheio de contradições. A contradição entre liberdade e um mundo hostil manifestar-se-ia nos textos escritos por mulheres por meio de fragmentações, contradições, introspecção e silêncio.

A adaptação ao papel de esposa e/ou mãe poderia determinar a interrupção do *Bildung* e uma aceitação da sociedade. Este destino se encaixaria ao romance de educação descrito por Lukács, pois a reflexão sobre compatibilidade entre mundo externo e interioridade poderia resultar no alheamento ou imersão neste mesmo mundo.

O estabelecimento de uma tradição do *Bildungsroman* feminino tem, portanto, dois papeis importantes no revisionismo histórico-literário. O primeiro é trazer à luz uma perspectiva sobre a realidade quase sempre relegada às sombras, no caso a voz feminina. O segundo é uma proposta de atualização do subgênero, pois o romance de formação feminino distancia-se do masculino ao apresentar outros caminhos possíveis a serem percorridos pelas personagens.

De fato, a apropriação do subgênero por parte de indivíduos antes não retratados reproduz o movimento de apropriação do gênero literário e do material linguístico. Como afirmava Virginia Woolf, mesmo que a mulher escreva da forma que deseja escrever, ela deverá enfrentar, de antemão, uma dificuldade técnica, pois “a própria forma da frase não é compatível com ela. É uma frase feita por homens” (WOOLF, 2015, p. 174). A mulher deve alterar e adaptar a frase até ela corresponder à imagem e semelhança de seu pensamento, sem destruí-lo:

> la aceptación inconsciente de las leyes que limitan su discurso configura la condición esencial del acceso de la mujer a su propia subjetividad, a una consciencia de su Yo tanto personal como público. Esta condición la coloca en una relación peculiar con el lenguaje que le pertenece por ser humana y, al mismo tiempo, no le pertenece por ser mujer (KAPLAN, 1986 apud GUERRA-CUNNINGHAM, 1995, p. 279).

Uma literatura escrita por mulheres (e outros grupos subalternos) expressa-se por meio da duplicidade dos discursos. Ela faz uso do discurso estabelecido ao mesmo que adiciona elementos próprios, ultrapassando-o desde dentro:

> a literatura das mulheres só pode surgir, com esforço, de dentro da tradição masculina. [...] Trata-se de encontrar o misteriosíssimo caminho (ou caminhos) que, a partir de uma rachadura, de um desvio nas formas já manifestadas, leve a uma escrita imprevisível até mesmo para nós que trabalhamos com isso (FERRANTE apud SAAVEDRA, 2021, p. 65).

O discurso literário feminino é estruturado com recursos narrativos que visam subverter o discurso masculino, como a ironia, a paródia, o humor, o palimpsesto, entre outros. A narração oscila entre certezas e dúvidas; fragmenta-se e se contradiz. O questionamento da onipotência e da onisciência do narrador decimonónico ganha ainda mais intensidade ao sair das mãos de uma mulher. A vacilação própria do discurso literário feminino, o discurso de avanços e revezes em busca da própria voz, encontra-se com o narrador também titubeante do século XX. O resultado é uma inovação estética que subverte duplamente os modelos do século anterior.

Sem reforçar demais a ideia de uma literatura feminina separada de uma literatura dita masculina, o que lhe daria um caráter fetichizante e exótico, a condição marginalizada daria características distintas às literaturas excluídas do cânone literário composto, em sua grande maioria, por homens. Como afirma Tânia Pellegrini, a posição marginalizada e inferior da condição feminina funcionaria como estruturante do texto literário, e não apenas como um elemento temático, pois seu ponto de vista é diferente da masculino (PELLEGRINI, 2002).

Por isso, os textos escritos por mulheres apresentariam um estilo intimista e confessional, um ritmo próprio e lírico, uma narração ambígua, de desencontros, erros e acertos, em que o hibridismo dos gêneros figuraria como elemento comum. Além disso, poder-se-ia afirmar que a voz feminina individual e solitária seria também uma voz coletiva, não englobando somente seu gênero: “rompendo os limites do *eu*, antes reiteradamente traduzido numa temática lírico-sentimental, ela, hoje, além de si mesma, busca também o outro, o ser humano em crise dos novos tempos” (Ibid., p. 363). A tessitura da obra por meio de paradoxos e contradições seria uma tentativa de abarcar as faces múltiplas do ser humano.

A vacilação do discurso seria também o reflexo do silenciamento e da postura subversiva adotados pelas escritoras e ambos mostrar-se-iam materialmente nos textos. É dessa forma que Guerra-Cunningham analisa a escritura feminina:

> los silencios y omisiones hayan sido reconocidos por la crítica feminista como importantes elementos constitutivos del texto femenino, espacios en blanco donde falta lo que debería ser representando, o zonas textuales que codifican lo específico de la experiencia femenina a partir de metáforas y eufemismos, márgenes y palimpsestos que anãden vivencias inherentes a la condición de ser mujer (2007, p. 27).

Os textos escritos por mulheres também apresentariam uma recorrência de imagens: elementos naturais, espelhos, água, animais e máscaras, entre outros. A máscara da escritora é escrever como os homens escrevem na superfície para, a partir dessa superfície, subverter o discurso legitimado. Na superfície também estariam os assuntos chamados, pejorativamente, de femininos ou "de mulher". Rosario Castellanos chamou de "superfície de valor identitário" os adornos, as roupas e as relações amorosas aos quais se voltaram os romances escritos por mulheres (CASTELLANOS apud GUERRA-CUNNIGNHAM, 1995, p. 281). Esse campo temático ganharia importância ao se colocar à margem do qualificado como transcendental e profundo pela economia masculina.

Ao pensar num contexto propriamente latino-americano, observa-se que a escritura feminina possibilitou mudanças estruturais no texto literário e iluminou a identidade feminina num ambiente tradicionalmente masculino. De acordo com Francine Masiello (1985, p. 807), "el discurso feminista incide en el realismo tradicional para cuestionar el proceso de la representación y la autoridad escriptural del hablante. Logra fragmentar la estabilidad de la novela, alterando los recursos miméticos comunes y el quehacer del narrador".

O romance de formação parece adequado (em seus princípios) a uma escrita feminina, afinal suas personagens, historicamente, empreenderam o caminho rumo ao conhecimento de si e à compreensão mais ampla da realidade. Dessa forma, torna-se evidente que é preciso incluir estes romances na linha da tradição do romance de formação. O *Bildungsroman* feminino é, com isso, a própria construção da identidade feminina no texto literário. E esta formação está intrincada à forma como estes textos são narrados. O processo de análise e interpretação das personalidades femininas passa necessariamente pelos narradores dessas personalidades.

******

Nas páginas que se seguem, analisaremos dois exemplos de *Bildungsroman* feminino. *Perto do Coração Selvagem* apresenta-se como o romance de formação propriamente dito, pois a trajetória da protagonista inicia-se desde a infância. Já *La Amortajada* pode ser lido como romance de renascimento ou de transformação.

1.1 *Perto do Coração Selvagem*

Com esse primeiro romance, Clarice Lispector surge num não-lugar na literatura brasileira (SOUSA, 2000). Na trilha das propostas modernas de Virginia Woolf, Katherine Mansfield e James Joyce, ela

> projectar-se-á na afirmação do território-língua, território devindo escrita: [...] a subordinação da narrativa à personagem que devêm escrita e, sobretudo, a atenção concedida à narração, mais do que ao narrado, em narrativas de impressões e de digressões, mais do que de acontecimentos. (SOUSA, 2000, p. 26)

O tema principal que percorre toda a obra clariceana é o ato de escrever, toda a obra parece contar sempre a mesma história e suas protagonistas poderiam se resumir a uma só, conforme apontou Benedito Nunes (2009). As personagens de Lispector estão subordinadas à reflexão sobre a escrita, para ela é impossível narrar sem questionar a forma narrativa e o significado da realidade. Na sempre fracassada tentativa de combater a mentira da ficção e na compulsão de apanhar algo que ainda não foi dito, sua obra volta-se para si mesma (WALDMAN, 2003).

A escrita da "ruminação e do rodear o mesmo ponto" provoca o entrelaçamento do processo de construção artística com o enredo (ARÊAS, 2005, p. 16). Mesmo que *Perto do Coração Selvagem* não explicite tão claramente o processo da escrita, como é o caso de *A Hora da Estrela*, nele é possível constatar, de forma incipiente, o que Librandi chamou de obra em processo ou "desnudamento do processo" (2020, p. 85). Este procedimento pode ser percebido nas reflexões de Joana sobre a eternidade. Todas as definições de eternidade que ganham sua mente são verdadeiras, mas já no nascimento se tornam vazias porque a eternidade é maior que o tempo e a ideia que a mente humana tem do tempo. A eternidade é uma sucessão:

> Então Joana compreendia subitamente que na sucessão encontrava-se o máximo de beleza, que o movimento explicava a forma — era tão alto e puro gritar: o movimento explica a forma! — e na sucessão também se encontrava a dor porque o corpo era mais lento que o movimento de continuidade ininterrupta. A imaginação apreendia e possuía o futuro do presente, enquanto o corpo restava no começo do caminho, vivendo em outro ritmo,

> cego à experiência do espírito... Através dessas percepções — por meio delas Joana fazia existir alguma coisa — ela se comunicava a uma alegria suficiente em si mesma. (LISPECTOR, 1998c, p. 44)

A frase “o movimento explica a forma” aparece duas vezes no romance: neste trecho e no momento após o banho (no capítulo “...O banho...”). O movimento da escrita clariceana pode ser entendido como uma narração construída numa sucessão de instantes. Roberto Schwarz (1965) nos mostrou que sua escrita é composta por momentos que parecem reluzir por si mesmos, aglutinados um ao lado do outro, sem articulação ou relação explícita entre eles. A sucessão de episódios sem ligação, os instantes eternos contínuos, é o princípio de sua composição narrativa. Além disso, a menção à imaginação como aquela que transcende o presente exemplifica uma escrita bipartidária: o corpo e a mente em conflito. A escrita das sensações, do agora, confronta-se com a explicação da vida. Na obra de Lispector, existe “acima da leve trama que ainda acompanha uma ação romanesca já francamente interiorizada, a rede de ‘pequenos incidentes separados’ [...] e que fazem da sua maneira de narrar uma convergência de momentos de vida vários e dispersos” (NUNES, 1973, p. XIX).

Apesar de incorporar as características típicas do romance moderno, há um aspecto que para Benedito Nunes (2009) a diferencia: a construção das personagens. O crítico, um dos primeiros a se aprofundar na obra de Clarice, entendeu que um livro como *Perto do Coração Selvagem* transcende a exploração dos estados contínuos de consciência, da explanação psicológica, da análise das múltiplas e intrincadas motivações de atitudes, sentimentos e emoções, que são a base do processo de vida individual que sustenta o romance moderno. Em Lispector, a vida das personagens e todas as suas possibilidades são apenas um degrau para atingir a verdadeira existência, atingir o núcleo da vida.

O objetivo é superar a própria vida enquanto seres individuais em busca de uma existência maior. Os traços característicos resultantes do esquema imaginativo “tipifica neles a própria existência, com tudo o que esta encerra de subjetivo e transcendente, de individual e universal, de transitória e permanente, de consciente e inconsciente” (NUNES, 2009, p. 116). Essas contradições às quais as personagens estão submetidas resultam em sensações de náusea e angústia, além do sentimento do Absurdo e da Morte. Sobre a superação da vida individual e suas implicações, falaremos mais adiante. O que nos interessa, neste momento, é o primeiro passo, a construção de si.

As protagonistas de Lispector carregam marcas das transformações pelas quais passaram as estruturas narrativas no século XX. Dessa forma, as personagens se transformaram em porta-vozes de uma reflexão mais ampla a respeito do processo de escrita e

da existência. A leitura da obra como um *Bildungsroman* engloba o processo de construção do narrador e da personagem modernos, distintos dos construídos nos primórdios do romance de formação.

Perto do Coração Selvagem, além de ser "um novo caminho para nossa literatura" (NUNES, 1973, p. XX), pois a apreensão da realidade é feita a partir da representação da consciência individual, é um romance centrado numa personagem feminina: Joana. A narração não é linear e está marcada por digressões e reflexões a respeito da morte, da escrita, da existência e da arte. Os fatos possuem pouca ou nenhuma importância, são apenas impulsionadores de tomadas interiores de posição. As múltiplas percepções da realidade proporcionam um questionamento sobre o ser/estar no mundo. Sua escrita parte da experiência do corpo, da sensibilidade, para alcançar a existência humana e as personagens elaboram conceitos e abstrações por meio do contato do corpo com o mundo exterior (PONTIERI, 2001). Este contato possibilita a construção da subjetividade de Joana, uma subjetividade imaginante e criadora.

Os fragmentos da vida de Joana adulta misturam-se aos da infância. No capítulo "...O banho...", por exemplo, a lembrança da tia, com quem foi morar após a morte do pai, mistura-se à do professor, seu mentor, e à do colégio interno, para onde foi mandada pela mesma tia. O primeiro capítulo, "O pai...", conta instantes da vida de Joana menina e já o capítulo seguinte, "O dia de Joana", a apresenta crescida e casada com Otávio. O fio condutor do romance é a consciência da própria protagonista.

Um exemplo desse procedimento é o momento em que Joana, após ser deixada por Otávio e pelo amante, sente a brisa da tarde que, ao sobressaltá-la, provoca um movimento interno que a desloca para fora de seu centro. Tentando compreender a sensação, ela se sente levada cada vez mais por essa vertigem "como se fosse de manhã". A brisa do jardim daquela tarde solitária a transporta para um dia de manhã específico:

> Era de manhã. Sabia que era de manhã... Recuando como pela mão frágil de uma criança, ouviu, abafado como em sonho, galinhas arranhando a terra. Uma terra quente, seca... o relógio batendo tin-dlen... tin... dlen... [....] As ondas cor-de-rosa escureciam, o sonho fugia. [...] Como se tudo participasse da mesma loucura, ouviu subitamente um galo próximo lançar seu grito violento e solitário. Mas não é de madrugada, disse trêmula, alisando a testa fria... O galo não sabia que ia morrer! O galo não sabia que ia morrer! Sim, sim: papai, que é que eu faço? (LISPECTOR, 1998c, p. 189)

Imediatamente, ao lermos a seguinte passagem, somos levados a viver junto com Joana sua infância. O movimento proposto pelo narrador ao lançar a personagem como se estivesse novamente naquele momento é homólogo ao movimento da leitura, afinal quando

lemos esse trecho, vivenciamos o que já foi vivido (ou lido), especificamente o que lemos na primeira página do romance:

> A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. [...] Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. [...] Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer. E podia sentir como se estivesse bem próxima de seu nariz a terra quente, socada, tão cheirosa e seca [...] (LISPECTOR, 1998c, p. 13).

Como analisou Olga de Sá, "o passado da protagonista não se confina nos capítulos que lhe são destinados, mas invade, sob forma de sensações, o presente transformado já em futuro que, por sua vez, se torna passado, num fluir incessante" (SÁ, 1993, p. 100). O passado em presença e sua projeção até o futuro é o movimento temporal por meio do qual Joana descobre-se a si mesma, construindo e reconstruindo sua identidade. A presentificação do passado aproxima a narrativa de Clarice do princípio proustiano da sensação de realidade resgatado por Joseph Frank.

De acordo com Laura Janina Hosiasson (1989), o passado é resgatado pelo desejo de recuperação de uma identidade ou de uma autoestima perdidas no caminho do amadurecimento.

Esta procura de si mesma nas memórias marca também a trajetória de Brígida no conto "El Árbol", de María Luisa Bombal. A personagem está numa sala de concerto e à medida que escuta as melodias, as memórias de sua infância, adolescência e princípio de vida adulta vêm à tona.

O caráter hedonista e alegre das composições de Mozart leva Brígida à infância, fase mais livre de sua vida, quando podia ser "ignorante e retardada" e brincar de bonecas. Em seguida, no momento em que Beethoven toma a sala com sua intensidade dramática, ela retorna aos primeiros momentos de seu casamento com Luis, o marido sempre distante e frio. Por fim, a atmosfera triste de Chopin embala as memórias do fim de seu casamento. As luzes que invadem a sala escura do concerto são paralelas à luz branca que toma o quarto de vestir após a queda da árvore.

A árvore e os elementos aquáticos do conto serão analisados mais adiante. Neste ponto, fica a rememoração como forma de resgate da própria identidade, numa tentativa de passar a limpo a existência. Na crônica "As vantagens de ser bobo", publicada em 12 de setembro de 1970, Lispector afirma que o bobo "tem oportunidade de ver coisas que os espertos não veem" (1999a, p. 310). A Brígida de Bombal, na sua dificuldade de aprender a

clave de Fá, sente que Mozart a leva pela mão, diferentemente do que aconteceria se tivesse aprendido a tocar com destreza e esmero. O bobo, ou a ignorante, de acordo com a crônica, têm tempo de "ver, ouvir e tocar no mundo".

Como afirmou Meyerhoff "o tempo é carregado de 'significado' para o homem, porque a vida humana é vivida à sombra do tempo: porque a pergunta 'o que sou' apenas faz sentido em termos do que 'em que tenho me tornado'" (MEYERHOFF, 1976 apud SÁ, 1993, p. 101). Afinal, a biografia de uma pessoa é constituída de fatos históricos e associações significativas entre eles ao longo do tempo.

A elaboração da identidade de Joana também passa pela constituição da temporalidade narrativa de Clarice Lispector. É impossível não levar em conta a construção da narração na construção da identidade da protagonista.

No segundo capítulo, quando Joana deixa-se levar pelos pensamentos após Otávio sair para trabalhar (capítulo intitulado "O dia de Joana"), o narrador conta que

> nesse instante mais desperta, se quisesse, com um pouco mais de abandono, Joana poderia reviver toda a infância... o curto tempo de vida junto ao pai, a mudança para a casa da tia, o professor ensinando-lhe a viver, a puberdade elevando-se misteriosa, o internato... o casamento com Otávio... Mas tudo isso era muito mais curto, um simples olhar surpreso esgotaria todos esses fatos (LISPECTOR, 1998c, p. 23).

O argumento da trajetória de Joana está resumido no trecho citado. Os fatos de sua vida podem ser listados e vistos rapidamente. De fato, toda a história é contada desde a infância da personagem até a vida adulta e está restrita a espaços delimitados (a casa em que vivia com o pai, a casa da tia, o internato, a casa após o casamento com Otávio). Joana tem relações amorosas conflitivas com o professor (um amor platônico), com Otávio (num casamento infeliz que a afasta de si mesma) e com o amante (numa relação mais profunda, porém marginalizada). Ao sentir-se sozinha, após a partida dos homens, as mortes do pai e da tia, ela viaja em direção à vida em si: à realização completa longe de tudo.

No entanto, os fatos secundários são motivadores da experiência interna que dão forma a seus romances. Suas personagens ganham vida com o auxílio de deslocamentos temporais, de descrições e de digressões.

O autoconhecimento só se torna possível pelas artimanhas da narração, mais especificamente pelas digressões. Toda formulação de pensamentos, sonhos, imaginação e resgate da memória é feita por meio de digressões. A relação de Joana com o exterior, o mundo dos objetos e o mundo dos humanos, é completamente internalizada. Qualquer contato

com a realidade externa lhe suscita pensamentos sobre a própria existência e a experiência humana.

Mas a obra de Clarice não se restringe à internalização da tensão entre mundo exterior e heroína. O aprofundamento nas questões internas atinge a problematização da linguagem: a tensão entre a heroína (seus sentimentos, emoções e sensações) e a autoexpressão. O conflito entre a protagonista e o mundo exterior é homólogo ao conflito entre ela e a linguagem. A conquista da formação e do autoconhecimento está diretamente ligada a esta relação (PINTO, 1990).

A identidade de Joana passa pela reflexão sobre a própria expressão. No trecho a seguir, a personagem afirma não saber quem é: "É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu sigo" (LISPECTOR, 1998c, p. 21). Dizer é transformar o sentimento em palavra, fazer com que perca sua essência. Em outro trecho, ela afirma que "uma coisa que se pensava não existia antes de se pensar [...] o que se pensava passava a ser pensado" (Ibid., p. 40). A palavra possibilita uma nova existência das coisas, que perdem sua essência ao serem tocadas por ela.

Em outros trechos, há um desencontro entre sentimentos e palavras, como "não fora felicidade o que sentira então, mas o que sentira fora fluido, docemente amorfo, instantes resplandecentes, instantes sombrio" (Ibid., pp. 194-195). Na tentativa de descrever um sentimento, ela justapõe elementos díspares (resplandecente e sombrio, por exemplo) e utiliza adjetivos, como "fluido" e "amorfo", cujo significado é a ausência de concretude, de tangibilidade. Assim, confluem nessa descrição elementos visuais (luz e sombra) e táteis. O sentimento é difícil ou impossível de ser capturado pelas palavras, e toda tentativa de descrição é fracassada.

O monólogo interior no qual a obra se transforma, numa evolução da alternância entre o discurso direto e indireto, decorre da ineficiência do diálogo e das relações com os outros que, mais ausentes que presentes, contribuem para a construção de sua identidade.

A busca pelo diálogo e pela resposta do outro é feita por Joana principalmente na infância. O interlocutor primordial é o pai. Por vezes, ao recorrer a ele, tem como resposta seu desinteresse e sua falta de afetividade. Num diálogo no primeiro capítulo, a menina pergunta "Papai, que é que eu faço?":

> – Vá estudar.
> – Já estudei.
> – Vá brincar.
> – Já brinquei.

– Então não amole. (LISPECTOR, 1998c, p. 15)

Noutro diálogo, no mesmo capítulo, o pai lhe responde, após ser interpelado pela mesma pergunta, "– Bata com a cabeça na parede" (Ibid., p. 17). A referência paterna vai se esvaziando até a morte do pai e, na psique da protagonista, se converte numa ausência que seria importante para seu crescimento, sendo que ela tinha perdido a mãe muito cedo (ROSENBAUM, 2006).

Sem nos determos em todas as implicações da Lei do Pai, ou Lei da Cultura, é importante mencionar que a castração simbólica, estabelecida pela Lei da Cultura, é a porta de entrada para o mundo social. Ela é o primeiro passo para a interação entre indivíduo e sociedade e possui a linguagem como intermediária (Ibid., 2006).

Neste caso, o Outro fundamental, como denominado na psicanálise, é o pai e sua função é ser uma figura mediadora que possibilita que a criança incorpore regras, valores e ética ordenadoras da sociedade. Quando a criança se vê destituída da possibilidade de apreender tais valores e normas, fica comprometida sua autorregulação superegóica e, em casos extremos, sua relação Eu-mundo.

A protagonista de *Perto do Coração Selvagem* parece vivenciar a privação da figura do outro, com o qual o diálogo é truncado e ameaçado constantemente de se transformar em silêncio. Para Rosenbaum, "o polo da exterioridade, tão nebuloso desde o início do romance, parece acabar-se gradualmente e ceder lugar aos voos imaginativos de Joana. O mundo subjetivo inflaciona-se e ocupa, assim, a lacuna do lastro afetivo de alteridade" (ROSENBAUM, 2006, p. 40). A perda de uma troca com os outros, uma troca por meio da linguagem, provoca a constante autoanálise da personagem.

A quase ausência de palavras trocadas, as relações que caem em silêncios, as pausas e os intervalos, contrastam com uma profusão de perguntas, autorrespostas, digressões e análises internas. A falta da figura do Outro Fundamental abala qualquer tipo de relação que Joana tente estabelecer com todos que encontra pelo caminho.

Marta Peixoto (2004) destacou a estrutura edipiana recorrente nas relações de Joana e, apesar de sua abordagem ideológica sobre a obra clariceana, a observação dessa estrutura é importante, pois os relacionamentos são relevantes para a construção da autoconsciência da protagonista. Ainda segundo Peixoto, Joana participa de três triângulos significativos ao longo do livro.[1] O primeiro é formado juntamente com o professor e sua mulher. O segundo, com Otávio e Lídia. E o terceiro, com o amante e sua ex-amante rejeitada. A dimensão da

[1] A autora menciona quatro triângulos, contando com a tríade Joana-pai-mãe, mas focamos na análise de três.

cultura da qual foi excluída pela ausência do pai ganha um compensador com esses triângulos, pois é por meio deles que a menina, ao perceber-se diferente do outro, alcança a cultura e direciona seu desejo a um objeto exterior.

O professor é responsável por despertar seu desejo e estimular sua sensibilidade. O poder do homem sobre a menina pode ser lido em "ela continuava a ouvi-lo e era como se os seus tios jamais tivessem existido, como se o professor e ela mesma estivessem isolados dentro da tarde, dentro da compreensão". Ele diz em seguida: "não, realmente não sei que conselhos eu lhe daria [...]. Diga antes de tudo: o que é bom e o que é mau?". A menina responde que não sabe, o que acarreta numa séria reprimenda: "'não sei' não é resposta. Aprenda a encontrar tudo o que existe dentro de você" (LISPECTOR, 1998c, p. 53). Diante da insistência do professor, a menina continua com a mesma resposta, "não sei", até afirmar "olhe, a coisa de que eu mais gosto no mundo... eu sinto aqui dentro, assim se abrindo... Quase, quase posso dizer o que é mas não posso... [...] É como uma vontade de respeitar muito, mas também o medo... Não sei... Não sei, quase dói. É tudo... É tudo" (Ibid., p. 54). A estimulação do professor é controladora, afinal as respostas da menina não são as esperadas e desejadas por ele. Nelas, é possível vislumbrar a força interna que rege a personagem.

A esposa do professor, obstáculo no caminho da relação entre ele e Joana, personifica a feminilidade que a menina ainda não atingiu, pois quando aparece "lá estava o professor de novo distante, a mão recolhida, os lábios puxados para baixo, indiferente como se Joana não fosse senão sua 'amiguinha', como dizia a mulher" (Ibid., p. 56). A presença da mulher do professor torna evidente a distância da menina da realização do amor e da vida adulta.

A rivalidade entre ambas, latente na infância, desaparece quando Joana, prestes a se casar com Otávio, lhe faz uma visita porque sente como se o estivesse traindo. Ao vê-lo doente e abandonado pela esposa, ela

> fugitivamente revia aquela figura quase muda, de rosto impassível e soberano, que ela temera e odiara. E apesar da repulsa que a outra ainda lhe inspirada, numa reminiscência, Joana descobrira surpresa que não só então, mas talvez sempre, se sentira unida a ela, como se ambas tivessem algo secreto e mau em comum (Ibid., p. 115).

O mau em comum parece ser a rejeição de um lugar de subordinação e o impulso em direção à liberdade, ao desejo de fluidez e autonomia (PEIXOTO, 2004). A repulsa ainda é sentida, passado tornado presente, mas o mau agora também é parte de Joana.

O segundo triângulo representativo é Joana-Otávio-Lídia. Nele repousam as reflexões mais profundas e de fortes consequências na identidade da personagem. Joana vê em Otávio a possibilidade de viver o amor. No início dessa relação, ela

> [...] milagrosamente vivia, liberta de todas as lembranças. Todo o passado se esfumaçara. E também o presente eram névoas, as doces e frescas névoas separando-a da realidade sólida, impedindo-a de tocá-la. Se rezasse, se pensasse seria para agradecer ter um corpo feito para o amor. A única verdade tornou-se aquela brandura onde mergulhara. Seu rosto era leve e impreciso, boiando entre os outros rostos opacos e seguros, como se ele ainda não pudesse adquirir apoio em qualquer expressão. Todo seu corpo e sua alma perdiam os limites, misturavam-se, fundiam-se num só caos, suave e amorfo, lento e de movimentos vagos como matéria simplesmente vida. Era a renovação perfeita, a criação (LISPECTOR, 1998c, p. 99).

Corpo, sentimentos e temporalidades se misturam. Tudo é fluido, sem limites, sem forma, semelhante à descrição de um sentimento que não é felicidade mencionado anteriormente. A falta de solidez proporciona uma sensação de liberdade, de múltiplas possibilidades. Com o casamento, esse sentimento perde força e "aos poucos foi envelhecendo dentro de si, abriu os olhos e novamente era uma estátua, não mais plástica, porém definida. Bem longe renascia a inquietação" (Ibid., p. 99). Os contornos ganham força, ela é agora uma estátua, definida e sólida. Da rigidez nasce o incômodo, a sensação de prisão.

No capítulo do casamento, o sentimento de Joana ganha outra metáfora, além da estátua: "E ela repousava enfim, com um suspiro, pesadamente. – Mas não queria repousar! – O sangue corria-lhe mais vagarosamente, o ritmo domesticado, como um bicho que adestrou suas passadas para caber dentro da jaula" (Ibid., p. 109). A referência ao animal como símbolo de liberdade é comum em Clarice e vemos nesta passagem o cerceamento da vida que o casamento lhe causa.

Se num primeiro instante a relação lhe proporciona liberdade, o estabelecimento da vida conjugal é marcado por angústia. Ele mesmo tem um sentimento ambíguo com relação a Joana. Quando se conhecem, ele percebe que

> havia nela uma qualidade cristalina e dura que o atraia e repugnava-lhe simultaneamente [...]. Até o modo como andava. Sem ternura e gosto pelo próprio corpo, mas jogando-o como uma afronta aos olhos de todos, friamente. [...] Aquelas linhas de Joana, frágeis, um esboço, eram inconfortáveis (Ibid., pp. 90-91).

A imagem dessa mulher que, ao mesmo tempo, atrai e incomoda, leva-o a desfazer o noivado com Lídia, pois vê em Joana a possibilidade de uma vida que aquela não pode lhe proporcionar. Joana permitia "viver sobre si mesmo, sobre seu passado, sobre as pequenas vilezas que cometera covardemente e a que covardemente continuava unido. Otávio pensava que ao lado de Joana poderia continuar a pecar" (Ibid., p. 96).

Se com Joana ele poderia vislumbrar uma vida sem limites, com Lídia a vida tem a segurança da pequena família. As imagens de Joana e Lídia são opostas. Joana é um bicho de plumas e Lídia, de pelos. Otávio se perde entre as duas. Joana, em monólogo, afirma:

> como sou pobre junto dela, tão segura. Ou me acendo e sou maravilhosa, fugazmente maravilhosa, ou senão obscura, envolvo-me em cortinas. Lídia, o que quer que seja, é imutável, sempre com a mesma base clara. As minhas mãos e as dela. As minhas – esboçadas, solitárias, traços lançados para frente e para trás, descuido e rapidez num pincel molhado em tinta branco-triste, estou sempre levando a mão à testa, sempre ameaçando deixá-las no ar, oh como sou fútil, só agora compreendo. As de Lídia – recortadas, bonitas, cobertas por uma pele elástica, rosada, amarelada, como uma flor que vi em alguma parte, mãos que repousam em cima das coisas, cheia de direção e sabedoria. Eu toda nado, flutuo, atravesso o que existe com os nervos, nada sou senão um desejo, a raiva, a vaguidão, impalpável como a energia. Energia? Mas onde está minha força? Na imprecisão, na imprecisão, na imprecisão... (LISPECTOR, 1998c, p. 144)

Lídia é pura segurança e suas mãos são a metonímia disso, cheias de direção e sabedoria. Nesse trecho, o narrador se aproxima tanto de Joana que o discurso indireto se transforma em monólogo interior. Diante do porto-seguro que parece ser Lídia, a impressão de si mesma é de fluidez, imprecisão, contradição e duplicidade (acender-se e obscurecer-se).

Além disso, Joana vê em Lídia a personificação da maternidade. Ela imagina como seria o abrigo de Lídia, incorporada à sua rotina, andando da cozinha até a sala, descansando depois do almoço e cosendo. Ela imagina "uma mulher feia e limpa com seios grandes [que] me dê um banho morno, me vista uma camisola branca de linho, trance meus cabelos e me meta na cama, [...] me cobre com um lençol grande" (Ibid., pp. 147-148).

Lídia é a mãe que Joana não teve. Seu corpo conta uma história de segurança e abrigo de toda a vida cotidiana que pode oferecer a Otávio. Já o corpo de Joana revela uma história oposta. Seu espírito múltiplo, sua qualidade cristalina e dura, observadas por Otávio, e sua fluidez são inconciliáveis com jaulas e rotinas. Enquanto a primeira é o bicho de pelos, firme e terrestre, a segunda é o bicho de plumas, aéreo, que ao pousar, já levanta voo.

Por fim, o último triângulo: Joana-amante-sua ex-amante. Essa relação extraconjugal marginalizada lhe proporciona liberdade e faz aflorar sua criatividade. Ao lado do homem, ela se sente à vontade para voltar à infância, quando criava palavras e histórias. Ele é a audiência que ela nunca teve, os ouvidos ávidos e extasiados (PEIXOTO, 2004): "ela contara-lhe certa vez que em pequena podia brincar uma tarde inteira com uma palavra. Ele pedia-lhe então para inventar novas. Nunca ela o queria tanto como nesses momentos" (LISPECTOR, op. cit., p. 169). A relação proibida lhe proporciona esta vivacidade.

No entanto, o homem vive na casa de uma mulher que parece ser sua ex-amante, cuja presença é tão forte que "os três formavam um par" (LISPECTOR, 1998c, p. 166). Ao vê-la, de costas, vestida com um vestido de renda preta, Joana

> descobrira que ela era alguém vivo e negro. Orelhas grossas, tristes e pesadas, com um fundo escuro de caverna. O olhar terno, fugitivo e risonho de prostituta sem glória. Os lábios úmidos, emurchecidos, grandes, tão pintados. Como ela devia amar o homem. Os cabelos fofos eram ralos e avermelhados pelas pinturas sucessivas. E o quarto onde o homem dormia e recebia Joana, aquele quarto com cortinas, quase sem poeira, ela o arranja certamente. Como quem cose a mortalha do filho. Joana, aquela mulher e a esposa do professor. O que as ligava afinal? As três graças diabólicas. [...] As três graças amargas, venenosas e puras (Ibid., p. 167).

A figura grotesca da ex-amante, talvez a mais degradada das figuras femininas no livro parece ser uma mulher mais velha cujo corpo contém duas características a princípio opostas: a sexualização da prostituta e os cuidados da maternidade. A ternura da prostituta opõe-se à maternidade cruel, sempre à espreita esperando a morte do filho.

Com isso, podemos determinar uma progressão: Joana (sempre menina), mulher do professor (jovial e bonita), Lídia (a mãe jovem e acolhedora) e a ex-amante (resultado de uma vida dedicada a um homem, ao mesmo tempo refém e carrasco). Elas são obstáculos que impedem a realização de Joana nas suas relações com o professor, com Otávio e com o amante. A partir do espelhamento nessas figuras femininas opostas, Joana constrói a própria identidade, seu Eu.

O mesmo procedimento de espelhamento em figuras femininas opostas é observado na novela *La Última Niebla*, de Bombal.

A protagonista se vê diante de dois exemplos de mulher. Primeiro, a mulher morta no caixão, primeira esposa de seu marido, cuja aparência deve imitar. Essa mulher de "rostro descolorido, sin ni un toque de sombra en los anchos párpados cerrados. Un rostro vacío de todo sentimiento" (BOMBAL, 1997, p. 58). A visão da morta é tão intensa, transmite um silêncio tamanho que silencia todas suas moléculas de vida e seu primeiro impulso é fugir. A morte da outra a aprisiona, manifestando-se em seus próprios cabelos. Sua cabeleira, um dia solta e brilhante como seda fulgurante, após o casamento está constantemente atada numa trança apertada. Sombrios, eles "han perdido ese leve tinte rojo que les comunicaba un extraño fulgor, cuando sacudía la cabeza. Mis cabellos se han oscurecido. Van a oscurecerse cada día más" (Ibid., p. 60). A repressão de um casamento sem amor está manifestada nos cabelos escuros e rigidamente trançados.

A figura da morta contrasta-se com a figura de Regina, em que ela também se espelha. Regina, com seus cabelos soltos e rosto pálido que exterioriza a intensidade de vida, é o exemplo de mulher que vive seu desejo. Dela é o rosto que se destaca, intocado, em meio à invasão da névoa no sonho da protagonista. A névoa é o símbolo de morte e da imobilidade. A cena na qual a mulher sem nome se olha no espelho e se analisa é a mesma em que Regina aparece. Por isso, segundo Gutierrez Mouat (1987), Regina e a protagonista são um mesmo corpo que se parte em dois. Sobre esse romance e seus símbolos, trataremos mais adiante.

De volta a *Perto do Coração Selvagem*, por meio da relação com as figuras masculinas, a começar pela do pai[2], Joana sente o surgimento, a ascensão, o escamoteamento e o renascimento de sua capacidade criadora. Apesar da pouca recepção do pai, a relação está no espaço/tempo de sua primeira produção poética, por isso ele participa de seus primeiros passos criativos. O professor estimula o crescimento e a instigação de sua subjetividade. Otávio propicia sua introspecção mais viva por conta do diálogo cada vez mais rarefeito. Com o amante, a criação de suas histórias ganha grandes proporções. Os dois são livres, deixam o passado de lado e só existem, "sou Joana, tu és um corpo vivendo, eu sou um corpo vivendo, nada mais" (LISPECTOR, 1998c, p. 188).

O dilaceramento da personagem, impulsionado pelas relações desencontradas, pela falta de diálogo com o pai e pela ausência física da mãe, é homólogo à narração ambígua, contraditória, cheia de dizeres e desdizeres. Esse conflito materializa-se nas figuras de linguagem, no paradoxo dos sentimentos (a coexistência de sentimentos como ódio e amor que, em certa medida, são mesma coisa), na linguagem que desdiz a linguagem dizendo-a e no desdobramento do Eu.

A fragmentação do processo narrativo corresponde à fragmentação da personalidade de Joana. A mistura de fluxo de consciência, discurso direto e indireto livre, assim como o monólogo interior, buscam dar conta da complexidade da personagem. A consciência individual passa a ser a fonte mimética da realidade. Essa consciência não se manifesta linearmente; é um amontoado de pensamentos, recordações, imagens e construções imagéticas. O narrador, que antes observava tudo de um pedestal a distância e sem se envolver, agora penetra na vida interna do indivíduo, deixando de ter a visão ampla e total dos fatos.

---

[2] O pai é parte de um primeiro triângulo juntamente com a mãe morta. Podemos, ainda, citar mais um triângulo do qual Joana faz parte: com o tio e a tia. Ao observá-los, certo dia, percebe que os tios só sabiam brincar, enquanto o professor era o único que poder-lhe-ia dizer sobre a vida e a morte. Joana "olhou-os. Sua tia brincava com uma casa, uma cozinheira, um marido, uma filha casada, visitas. O tio brincava com dinheiro, com trabalho, com uma fazenda, com jogo de xadrez, com jornais. Joana procurou analisá-los, sentindo que assim os destruiria" (LISPECTOR, 1998c, p. 62).

A mulher inserida no mundo das coisas e do tempo, e delineada por acontecimentos que adquirem alguma relevância na rememoração, vive no universo da lembrança e da espera. Por isso, ao invés de se ater na captura do real, o narrador de Clarice direciona o foco para a essência e para o fluxo temporal composto pela soma de instantes. “Indiferente ao aspecto exterior, ela procura penetrar no que há de escondido e secreto nas coisas, nas emoções, nos sentimentos, nas relações entre os seres” (MELLO e SOUZA, 2009, p. 97).

Essa visão míope é a visão do narrador clariceano. O foco direcionado ao que está próximo, muito próximo, leva o narrador a mergulhar na personagem. A narração se constrói, dessa forma, com a mistura de pessoas narrativas. No trecho “Joana sorriu. Nesse sorriso começou a agir, não com força – o cansaço – mas exatamente como eu a impressionaria. Que tolice estou pensando afinal?” (LISPECTOR, 1998c, p. 142), observamos o narrador chegar tão perto da personagem que suas digressões invadem a narração. Além da mistura de primeira e terceira pessoas, há a mistura de tempos verbais. No fragmento destacado, a narração em terceira pessoa está no pretérito perfeito. Em primeira pessoa, os tempos variam entre futuro do pretérito/condicional e presente contínuo. O romance sinfônico entrelaça-se com a polifonia: mistura de vozes e de tempos.

No capítulo intitulado “... O banho...”, vários momentos distintos se presentificam. Os diálogos com a tia, as indagações do professor e o banho no colégio interno. Nestes momentos, “no conjunto das sensações plasticamente desdobradas, [...] ela, Joana, e o leitor veem o nascer da adolescente para a vida de mulher” (SÁ, 1993, p. 114). O banho é um ritual de passagem:

> A moça ri mansamente de alegria no corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé longe, move-o terna. Lentamente como a uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia escuridão – é uma linha tensa e trêmula. [...] A jovem sente a água pesando sobre seu corpo, para um instante como se lhe tivessem tocado de leve o ombro. Atenta para o que está sentindo, a invasão suave da maré. Que houve? Torna-se uma criatura séria, de pupilas largas e profundas. Mal respira. O que houve? Os olhos abertos e mudos das coisas continuam brilhando entre os vapores. [...] Tudo – diz divagar como entregando uma coisa, perscrutando-se sem se entender. Tudo. E essa palavra é paz, grave e incompreensível como um ritual (LISPECTOR, op. cit., pp. 64-65).

Segundo Hosiasson (2013b), a narração percorre o corpo da protagonista num movimento similar ao de uma câmera cinematográfica: primeiro focaliza as pernas, passa em seguida para os braços comparados a asas frágeis para, no fim, preencher a imagem com o

corpo inteiro. O percurso da câmera e do narrador é o mesmo do olhar de Joana, que se olha e se perscruta na busca pelo autoconhecimento. Na cena, “o discurso indireto livre da entrega permite a oscilação permanente entre uma perspectiva exterior e o *zoom* dentro da subjetividade da protagonista” (HOSIASSON, 2013b, p. 33). O ponto de vista externo, visual, mistura-se as sensações que Joana experimenta.

Multiplicam-se tempos (presente, pretérito perfeito, pretérito mais que perfeito, pretérito imperfeito) e vozes (primeira mistura-se a terceira e até mesmo a uma segunda pessoa) numa tentativa de apreender a consciência fraturada e dilacerada de Joana, submersa em sentimentos conflitantes.

Essa justaposição de sentimentos a princípio opostos pode ser percebida em: “Começou a correr. Estava subitamente mais livre, com mais raiva de tudo, sentiu triunfante. No entanto não era raiva, mas amor. Amor tão forte que só esgotava sua paixão na força do ódio. Agora sou uma víbora sozinha” (LISPECTOR, 1998c, p. 61). O primeiro beijo com Otávio gera um sentimento tão desnorteador que “Joana mordera os lábios a princípio cheia de raiva porque ainda não sabia com que pensamento vestir aquela sensação violenta, como um grito, que lhe subia do peito até entontecer a cabeça” (Ibid., p. 96). Na cena do banho mostrada acima, a jovem Joana, em meio à sensação de prazer, sente-se invadida por medo e desconforto, “está leve e triste” (Ibid., p. 66). Amor e ódio, violência e paz, felicidade e tristeza são duas forças correlatas, embora opostas, e emergem ao mesmo tempo, como sinônimos. O oxímoro, figura de linguagem que justapõe elementos opostos, pode ser percebida em “não era tristeza, uma alegria quase horrível [...] era uma alegria quase de chorar, meu Deus” (Ibid., pp. 38-39). Todos os sentimentos em Clarice parecem apontar para direções opostas. Qualquer estímulo externo promove um fluxo de sentimentos que carregam seus opostos.

Esse fluxo e refluxo de sentimentos desencontrados também se faz presente nas frases inconclusas (e por vezes no prolongamento delas), no serpenteamento do discurso, no deslocamento das pausas e nas reiterações infinitas, como em “um momento, mais um momento, mais um momento, mais um momento” (Ibid., p. 132).

Essas reiterações são abundantes em toda sua obra. Não se consegue atingir o limite da linguagem sem trabalhar com seus significados e seus sons. O trabalho, exaustivo, visa torcer, contorcer e retorcer as palavras para dar conta do universo diferenciado das sensações e da vida. Clarice, desinteressada em reproduzir o sentido corrente das palavras, desgasta-as em relações incomuns e produz um estranhamento das imagens e das colocações (SÁ, 1979).

Metáforas, analogias, prosopopeias, oxímoros, todas essas figuras são usadas no trecho em que Joana sai correndo da casa da tia após a morte do pai (capítulo "...A tia..."):

> O vento lambia-a rudemente agora. Pálida e frágil, a respiração leve, sentia-o salgado, alegre, correr pelo seu corpo, por dentro de seu corpo, revigorando-o. [...] Lá embaixo o mar brilhava em ondas de estanho, deitava-se profundo, grosso, sereno. Vinha denso e revoltado enroscando-se ao redor de si mesmo. Depois, sobre a areia silenciosa, estirava-se... estirava-se como um corpo vivo. [...] O sol rompeu as nuvens e os pequenos brilhos que cintilaram sobre as águas eram foguinhos acendendo e apagando. O mar, além das ondas, olhava de longe, calado, sem chorar, sem seios (LISPECTOR, 1998c, p. 38).

O vento que lambe rudemente e corre pelo corpo, o mar sereno que se deita, se estira e o olhar calado são exemplos de prosopopeias. Além disso, as ondas de estanho relacionam a água do mar com o metal prateado. O mar ainda é comparado a um corpo vivo. A Natureza ganha em personificação, em existência corporificada, que acolhe melhor Joana (sem chorar e sem seios), incorporando-se a ela. Há, ainda, a metáfora dos raios de sol que, ao bater na água, formam pequenas chamas que acendem e apagam. A água não ganha apenas relação com o corpo humano. No fragmento "a água corria pelos seus pés agora descalços, rosnando entre seus dedos, escapulindo clarinha clarinha como um bichinho transparente. Transparente e vivo... Tinha vontade de bebê-lo, de mordê-lo devagar. Pegou-o com as mãos em concha" (Ibid., p. 39), atribui-se a ela um aspecto mais selvagem, mais livre. Sua fluidez é tamanha que a menina, num ímpeto, só deseja beber e morder este animal.

Podemos apontar ainda duas comparações interessantes neste episódio da fuga em direção ao mar. Joana, diante do mar, sente um pensamento se apossar de sua mente, "nu e calado embaixo do sol como a areia branca": O pai morrera, "o pai morrera como o mar era fundo! compreendeu de repente. O pai morrera como não se vê o fundo do mar, sentiu" (Ibid., p. 39). A comparação realça o confronto entre compreensão e sensação, tão presente na literatura clariceana. A compreensão da morte do pai é comparada à verdade da profundeza do mar. Já o sentimento que nasce com a morte é comparado à impossibilidade de se ver a profundidade do mar. Assim, a morte é uma verdade, uma realidade, mas de todo incompreensível e inalcançável. Só se consegue entender a morte até onde os sentidos alcançam (SÁ, 1993). O restante fica inexplorado.

Ao pensar na vida nova que se aproxima, Joana se lembra dos biscoitos que a tia fazia. "A tia sempre fazia biscoitos grandes. Mas sem sal. Como uma pessoa de preto olhando pelo bonde. Ela molharia o biscoito no mar antes de comer" (LISPECTOR, op. cit., p. 41). Uma pessoa de preto denota luto e essa condição impossibilita que se perceba com mais

profundidade o que se vê do lado de fora da janela do bonde, sem conseguir captar todos os estímulos externos. O biscoito, grande, perde em utilidade, pois a falta de sal o deixa o menos saboroso. A comparação deles a uma pessoa de preto olhando pelo bonde pode ser interpretada como desperdício, afinal um biscoito grande poderia ter mais nuances de sabor, mas isso se perde sem o sal, assim como uma pessoa olhando pela janela poderia captar o mundo, mas o luto a impede de fazê-lo.

O corpo a corpo com a tia e outros corpos, como o mar, a areia, o bolo, o biscoito, é necessário para a construção da consciência da protagonista sobre o próprio corpo. O corpo como fonte de sensações "serve de matéria ao trabalho de linguagem que caracteriza a aprendizagem de Joana artista. Ou seja, a ênfase vai para o corpo enquanto objeto de assimilação oral, fundamentando a experiência da criação verbal como criação carnal" (PONTIERI, 2001, p. 107).

Esses recursos, ao mesmo tempo que reafirmam o discurso poético, levam o leitor para um mergulho no mar violento da subjetividade.

A paixão pela existência se manifesta por meio desse "lençol de lavas" (LISPECTOR, 1998c, p. 80). Por palavras de Benedito Nunes, "tais sentimentos extremos denunciam ao mesmo tempo a fragilidade do caráter, a conduta moralmente ambígua e o relacionamento intersubjetivo antagônico, ora agressivo, ora submisso [...] influenciados pelos outros e pelas coisas" (NUNES, 2006, p. 274). Esse mar interno tormentoso, essa violência, podem ser expressados em forma de *hybris*, de desmedida, de insaciabilidade, levando à transgressão da ordem social ou familiar.

O objeto livro manifesta-se como símbolo de transgressão das leis (PEIXOTO, 2004). Em dois momentos, no roubo do livro ou ao jogá-lo num velho, Joana expressa "a certeza de que dou para o mal" (LISPECTOR, op. cit. p. 18) e sua fonte de vitalidade.

No primeiro caso, Joana rouba um livro, diz que o roubou porque quis e que "só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum" (Ibid., p. 50). O espanto diante da sobrinha faz com que a tia a chame de pequeno demônio e víbora fria. Na vida adulta, nos encontros com Otávio, ela lhe conta o momento em que jogou um livro num velho: "encarava-o erecta e frita, os olhos abertos, claros. Olhou sobre a mesa, procurou um instante, pegou num livro pequeno e grosso. No momento em que ele punha a mão no trinco, recebeu-o na nuca, com toda a força" (Ibid., p. 92). Ela mente dizendo que tentava acertar uma lagartixa em cima da porta para, em seguida, sorrir, sem remorso.

O objeto livro também se aproxima do ato de tecer que percorre *La Amortajada* (sobre o qual falarei mais adiante). O livro, assim como o ato de criar, é um símbolo associado ao desejo, por isso comporta o signo da transgressão e da violência.

A relação entre livro (criação ou imaginação), o desejo e o mal marcam a vida da adolescente Clarice Lispector e, consequentemente, de algumas de suas criações. Juntam-se à protagonista de *Perto do Coração Selvagem*, Sofia, do conto "Desastres de Sofia", e a narradora do conto/crônica "Felicidade Clandestina" (BRITES, 2021)[3].

Neste último, o livro é motivo de perversão e de desejo. Perversão por parte da menina detentora do objeto, gorda de cabelos crespos e arruivados. Desejo da menina esguia, alta de cabelos livres. O livro *Reinações de Narizinho* é emprestado a contragosto, por imposição da mãe, pela menina ruiva, que negava o empréstimo todas as vezes que a menina magra aparecia em sua porta.

Com o livro em mãos, ela fica "estonteada [...]. Acho que não disse nada. Peguei o livro. [...] Sei que segurava o livro grosso com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito. [...] Meu peito estava quente, meu coração pensativo" (LISPECTOR, 2016, pp. 395-396). O objeto carrega em si a marca da ficção, imaginação, e da sensualidade. A ação de comprimi-lo no corpo estabelece a relação inicial da menina com a literatura, com a leitura, que perdurará por toda a vida:

> Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. [...] Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. [...]
> Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo.
> Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com seu amante (Ibid., p. 396).

A infância assim é rememorada através de um ato criativo. O olhar adulto sobre a recordação dá o tom ao jogo erótico da menina com o objeto. A proibição, a clandestinidade, como origem da felicidade evidencia a importância da transgressão nas narrativas clariceanas. O balançar na rede com o livro aberto do colo, o êxtase puríssimo e a comparação final reforçam a associação entre livro – desejo – transgressão (mal).

Em "Desastres de Sofia", a composição da redação desnorteia o professor de português por quem Sofia nutre sentimentos platônicos. A figura grotesca do homem desperta afeição. Ele era "gordo, grande e silencioso, de ombros contraídos. [...] Usava paletó curto

[3] Fala da pesquisadora Mell Brites no curso *Infâncias de Clarice Lispector* no Instituto Moreira Salles dias 08 e 16 de novembro de 2021. Todas as referências a estes encontros terão o sobrenome e o ano: BRITES, 2021.

demais, óculos sem aro, com um fio de ouro encimando o nariz grosso e romano. E eu era atraída por ele" (LISPECTOR, 2016, p. 261).

A redação, como a própria narradora do conto aponta, é um ponto de desenlace desta história e o começo de outras. Ela apressa-se na composição para poder brincar. Como só sabia "'usar minhas próprias palavras', escrever era simples. Apressava-me também o desejo de ser a primeira a atravessar a sala [...], demonstrando-lhe assim minha rapidez, qualidade que me parecia essencial para se viver e que, eu tinha certeza, o professor só podia admirar" (Ibid., p. 267). O texto marca o ritual de passagem da escritora e da mulher.

Daquela figura grotesca que adorava amar e perseguir brotam palavras de acordo, palavras de carinho direcionadas àquela redação, o que perturba a menina, pois quebra a ordem natural das coisas. Perturba porque a leitura da redação é o desnudamento de si, sua "riqueza oculta" (ROSENBAUM, 2006, p. 61). Ao ser chamada para se aproximar do professor, o desvendamento de um encontra o outro recém-descoberto.

O mal, a transgressão, tem ligação direta com a imaginação. Em outro trecho do romance, Joana, adulta,

> pensava muito rapidamente, sem poder parar de inventar. [...] Pensar agora, por exemplo, em regatos louros. Exatamente porque não existem regatos louros, compreende? assim se foge. Sim, mas os dourados de sol, louros de certo modo... Quer dizer que na verdade não imaginei. Sempre a mesma queda: nem o mal nem a imaginação. No primeiro, no centro final, a sensação simples e sem adjetivos, tão cega quanto uma pedra rolando. Na imaginação, que só ela tem a força do mal, apenas a visão engrandecida e transformada: sob ela a verdade impassível. Mente-se e cai-se na verdade (LISPECTOR, 1998c, pp. 20-21).

Primeiramente, a reflexão sobre a realidade ficcional. Pensa-se em "regatos louros" porque eles não existem, ou seja, são fruto da imaginação. Contudo, essa imaginação nasce da realidade, dos regatos dourados de sol. No fim, a mentira ficcional é uma verdade transfigurada. Atingir o mal é atingir o mundo sem linguagem, o núcleo da vida. Por meio da imaginação, é possível também cair na verdade, mas através da mentira. Ao pensar em seguir outro caminho, o caminho tomado é o já traçado (SÁ, 1993). A imaginação e o mal parecem levar ao mesmo fim. O mal como "paixão pela existência"[4], a vida e o amor que residem nas formas mais impuras de vida, a violência presente na continuidade dos seres; os opostos integram a mesma realidade.

Esse mal também está atrelado a uma imagem frequente atribuída à Joana: o galho seco ou somente a aridez, secura. Há um fragmento em que ela "sentiu-se um galho seco,

[4] Referência de Yudith Rosenbaum ao artigo de Antonio Candido já mencionado (ROSENBAUM, 2006, p. 45).

espetado no ar. Quebradiço, coberto de cascas velhas. Talvez estivesse com sede, mas não havia água por ali perto" (LISPECTOR, 1998c, p. 32). Em outro momento, ao galho seco é atribuído feminilidade "um galho seco onde havia tanta feminilidade, pensara Joana, que a pobre poderia ter um filho se a vida não tivesse secado no seu corpo" (Ibid., p. 48). Por fim, seu interior é como um corpo seco, "aquilo cinzento e verde estendido dentro de Joana como um corpo preguiçoso, magro e áspero, bem dentro dela, inteiramente seco, como um sorriso sem saliva, como olhos sem sono e enervados" (Ibid., p. 32). A insaciabilidade é esse galho seco ou esse corpo verde e seco que precisa do mal para se nutrir. Por isso, o elemento água é tão importante para a literatura clariceana. Ele está diretamente associado à multiplicidade da vida e à origem.

A expressão da *hybris* também pode ser interna, como angústia de liberdade atrelada a uma inquietação espiritual, moral e intelectual. Ao acometer as personagens, o mergulho na introspecção causa um efeito colateral: o desdobramento do Eu. A protagonista, imersa, atolada, em seus próprios pensamentos, passa a ser uma espectadora da própria vida. A paixão incessante pela existência se contrapõe aos estados interiores da experiência em constante alteração. A vida cotidiana parece refrear a *hybris*, contudo transforma-se num rio aparte, vida pulsante e sem freios correndo paralelamente à rotina. Entregue a essa existência interior, as personagens de Clarice afundam dentro de si mesmas, em busca de um aprofundamento impossível: "quanto mais sabem de si menos vivem, e mais se exteriorizam. E tudo o que finalmente conhecemos de si mesmas já é a imagem de um ser outro com que se defrontam" (NUNES, 1973, p. 102).

Se o exterior é a fonte das digressões, o espelho é o mediador da consciência que a personagem adquire de si mesma. Por meio dele, a consciência narcisista encontra-se com seu outro que também se torna fonte de reflexões. Esse desdobramento do sujeito torna quase impossível uma existência autêntica. O desejo pleno de ser nunca se realiza, pois, como num movimento cíclico, as personagens buscam na linguagem a autorrealização, mas sua falha intrínseca aprisiona os sentimentos e inviabiliza a plenitude do ser. Joana sabe disse e conclui que "a personalidade que ignora a si mesma realiza-se mais completamente" (LISPECTOR, op. cit., p. 78). Joana presentifica a luta entre ser para além da linguagem e o confronto entre a vida plena e a reflexão sobre ela:

> A existência autêntica com que sonham essas individualidades dependeria da elaboração de palavras fluentes que incorporassem o real, que fizessem do dizer um modo de ser. Mas essa ambição desmedida [...] de equiparação entre ser e dizer, expõe as personagens ao fracasso e ao desastre (NUNES, 1973, p. 109).

A autorrealização fracassada da vida posta em reflexão chega ao extremo na obra de Lispector em *Água Viva*, quando o exercício de escrever o que acontece concomitante à escrita leva a uma ausência de vida. Sem trama, o herói passa de coisa criada a coisa criadora, a escrita se volta para o presente e o único acontecimento é a expectativa sobre a próxima frase (WALDMAN, 2003). A escritura no ato do instante passa da escrita sobre a vida à escrita viva. A obsessão pela reflexão sobre a expressão ganha aqui plano central, mas está pulverizada por toda sua obra.

A escritora busca o Desconhecido, essa vida subterrânea, e para encontra-la ou exprimi-la, "seu texto opera por desdobramentos através dos quais ela visa promover a percepção do inominado. [...] Esse modo de operar por desdobramentos, que tem por base a crença vivida como fidelidade inabalável a uma verdade" aproxima seus escritos de textos sagrados (WALDMAN, 2003, p. 44). A obra de Lispector possui o mesmo movimento desses textos: a busca pela verdade que leva ao fracasso, mas a linguagem, mesmo ao aprisionar e impor limites, pode levar à verdade. O desdobramento da linguagem em busca da verdade atingirá o ápice em *A Paixão Segundo G.H*.

1.2 *La Amortajada*

Os caminhos de *Perto do Coração Selvagem* e *La Amortajada*, de María Luisa Bombal, parecem construídos com o mesmo material.

Buscar elementos do *Bildungsroman* nos textos bombalianos é, antes de tudo, entender os mecanismos narrativos utilizados na construção da trajetória de uma protagonista, como foi feito com o primeiro romance de Lispector. Na ampliação e abrangência do subgênero tipicamente alemão, poder-se-ia perceber as semelhanças na construção de Joana e de Ana María.

Quando Bombal contou ao amigo Jorge Luis Borges a ideia que tinha em mente para seu novo escrito que viria a se tornar *La Amortajada*, ele afirmou que era uma tarefa impossível de ser concretizada, pois "corres dos riesgos graves: o la muerta va a oscurecer los hechos humanos, o los hechos humanos van a opacar la parte sobrenatural. No creo que puedas hacerlo" (GLIGO, 1984, p. 73).

Bombal não deu ouvidos ao conselho e construiu seu romance no qual a personagem principal transita entre os dois mundos. No momento de sua publicação pela Editorial Sur, Borges reconhecia o acerto e afirmava que era um "libro de triste magia, libro que no olvidará nuestra América. No se ha escrito ni se escribirá prosa semejante" (apud FUENTES, 2013).

Já foi amplamente apontado pela crítica que Bombal é a percursora do Surrealismo chileno com *La Última Niebla*. A novela inaugura uma nova perspectiva sobre a composição da prosa, com "subjetivismo, introspección, tiempo psicológico, impresiones oníricas y alucinaciones fantásticas del subconsciente" (RABAGO, 1981, p. 31). Para Lucía Guerra-Cunningham (2012b), a justaposição da realidade concreta com a realidade maravilhosa é uma expressão típica da cosmovisão vanguardista, ou seja, "las dimensiones ambiguas y no empíricas de la realidad" (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b, p. 77), como realçou André Breton no Segundo Manifesto Surrealista.

De acordo com Francine Masiello (1985), sua forma de narrar, até então não vista de nenhum dos lados da Cordilheira dos Andes, questiona a racionalidade tão presente no processo de representação artística e na autoridade do narrador do realismo tradicional.

A obra da chilena renovou a narrativa hispano-americana em três aspectos. A transformação da narrativa de acontecimentos num relato das inquietudes e das sensações deslocou a espacialidade para o plano de fundo e realçou a perspectiva individual e suas indagações poéticas, que passaram a ser elementos configuradores dos eventos (PROMIS, 1987).

Os elementos naturais e as construções humanas (como a casa) refletem o estado anímico dos personagens, por isso, sua obra seria também herdeira do Romantismo. Na análise de Jorge Manzi (2015), a narrativa de Bombal é alimentada pelos principais elementos do movimento nascido no século XVIII, entre eles os ambientes misteriosos e nebulosos, os amantes imaginários, as heroínas pálidas que sofrem por amor e os mortos-vivos.

Por fim, retornando a Promis (1987), esta obra seria um importante documento ideológico devido às leituras de viés feminista feitas a partir da década de 1970. Há, em seus romances e contos, um conflito de duas forças: as forças naturais, princípios cosmogônicos da feminilidade, e as artificiais, da ordem social masculina.

Para Goic (1963), Bombal marca o momento de mudança na estrutura do romance e da novela contemporâneos. Como Promis, Goic percebeu três variações estruturais em seus textos: o modo narrativo; níveis de realidade e experiência de mundo; e hermeticidade do mundo.

O modo narrativo corresponde à limitação do amplo conhecimento do que é narrado, determinando o rompimento com as relações, até então vistas como naturais, entre narrador, narração, leitor e mundo do romance tradicional. Os níveis de realidade e experiência de mundo "aparecerán tocados de la extrañeza debida a la aparición de aspectos que ponen en jaque nuestras ordinarias convicciones y nuestra seguridad para determinar la índole de lo real

con criterios definidos" (GOIC, 1963, p. 61). A experiência de mundo acontece por meio de uma nova ordem de relações nas quais a justaposição de ideias e elementos dispares transforma-se na única maneira de dar conta das sensações e dos sentimentos. A hermeticidade do mundo considera "la singularidad autónoma y autosuficiente de la estructura narrativa que crea significaciones nuevas y da expresión única al encuentro de elementos que provienen, tanto de lo objetivo como de lo subjetivo, distinción que pierde así su sentido" (Ibid., p. 61). Esta terceira variação corresponde a uma desarticulação do nexo causa-efeito. A narração atua livremente com cortes temporais e espaciais e justapondo elementos que se conectam apenas por integrarem a existência das personagens.

La Amortajada é estruturada por meio do entrelaçamento de vida e morte, entidades vistas como dispares e paradoxais (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b). Entre os pontos de intersecção entre a obra de Lispector e da chilena, este pode ser considerado um dos mais elementares.

Com efeito, as galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer e a "orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta" (LISPECTOR, 1998c, p. 13) já na primeira página de *Perto do Coração Selvagem* são marcas da inevitabilidade da existência. O hífen utilizado, qualificando as galinhas e a cor, poderia detonar a atribuição de características inerentes aos nomes. A orelha morta, como analisou Marilia Librandi (2020, p. 121), é um ato de sacrifício da própria voz e um movimento em direção ao silencio e, "concomitantemente, um ato redentor de sobrevida (pois mesmo morta, essa orelha ouve), como se o sacrifício da voz fosse a condição para a escuta do silêncio reverberante na escrita elaborada pela e com a máquina de escrever." Essa orelha sacrificada, lugar de ressonância e de eco, une-se à orelha sacrificada de Van Gogh e à natureza morta, cujo significado é a própria representação da importância da vida diante de sua perecibilidade, diante da constatação da morte.

A afirmação da vida mesmo na morte é essencial em *La Amortajada*, pois trata-se de "una naturaleza muerta en sus variadas tipologías. Y sin embargo cada una contiene su marco roto, su desliz irreverente pues, contrario al devenir trágico y corrosivo de la muerte, su felicidad se sostiene en ella, sólo allí alcanza su belleza y su reposo" (WOLFF, 2015, p. 283).

O romance inicia-se com o entreabrir dos olhos de Ana María recém falecida, "como se quisiera mirar escondida detrás de sus largas pestanas" (BOMBAL, 1997, p. 96). O narrador onisciente sabe os possíveis anseios da personagem e continua:

> A la llama de los altos cirios, cuantos la velaban se inclinaron, entonces, para observar la limpieza y la transparencia de aquella franja de pupila que la muerte no había logrado empañar. Respetuosamente maravillados se inclinaban sin saber que Ella los veía.

> Porque Ella veía, sentía.
> Y es así como se ve inmóvil, tendida boca arriba en el amplio lecho revestido ahora de las sábanas bordadas, perfumadas de espliego – que se guardan siempre bajo llave –, y se ve envuelta en aquel batón de raso blanco que solía volverla tan grácil (BOMBAL, 1997, p. 96).

O primeiro impacto é a descrição dos sentidos avivados de uma personagem que está em sua mortalha, em seu velório. Nesse ponto, está-se diante de uma visão panorâmica do narrador (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b), descrevendo o quarto onde está posto, imóvel, o corpo que, todavia, permanece com os sentidos aflorados.

O pronome "Ela" utilizado para se referir à protagonista poderia ter o mesmo efeito que a ausência de nomeação de Laura nos primeiros parágrafos do conto "A Imitação da Rosa", de Lispector. Os primeiros parágrafos descrevem a volta de Laura ao ambiente familiar depois de passar um tempo longe para curar-se da loucura. Ela é nomeada apenas no terceiro parágrafo:

> Interrompendo a arrumação da penteadeira, Laura olhou-se ao espelho: [...] Seu rosto tinha uma graça doméstica, os cabelos eram presos com grampos atrás das orelhas grandes e pálidas. Os olhos marrons, os cabelos marrons, a pele morena e suave, tudo dava a seu rosto já não muito moço um ar modesto de mulher (LISPECTOR, 2016, p. 160).

A volta ao lar recalca a loucura, que "é uma espécie de estado que engloba um além da realidade, sendo o lugar da clareza e da perfeição, onde impera o silêncio e o inominável – longe, muito longe, da relação de Alteridade e com a Linguagem que comunica" (HOMEM, 2004, p. 49). O momento de reconhecimento diante do espelho é um momento de busca pela identidade soterrada pelo marrom e pela rotina doméstica, por isso o seu nome só aparece neste parágrafo (ROSENBAUM, 2021)[5]. O espelho como elemento mediador da construção da identidade é usado neste conto de forma semelhante a *La Última Niebla*. A cena em que a protagonista sem nome vê seu reflexo no espelho é a mesma em que Regina aparece, mostrando-lhe outra possibilidade de existência. O espelho proporciona uma experiência reflexiva e, inevitavelmente, experiências dolorosas em que "hay sufrimiento, fruto de la constatación de la distancia que separa la imagen asumida de la auténtica. La imagen del rostro femenino, como una máscara condicionada a los roles adjudicados por la convención" (HOSIASSON, 1989, p. 134).

---

[5] Informações da professora Yudith Rosenbaum e das discussões feitas nas aulas da disciplina *Escritas Infamiliares em Clarice Lispector*, de abril a julho de 2021. Todas as referências feitas a estes encontros terão o sobrenome da professora e o ano: ROSENBAUM, 2021.

A nomeação de outro ser é o mais próximo que o ser humano chega da divindade. Para Walter Benjamin (2013), o homem é único ser que pode dar um nome a seus semelhantes e o único ser que não foi nomeado no ato de criação de Deus. O nome próprio dado ao filho pelo pai é a consagração da criação divina, sendo o homem o próprio criador que, segundo sabedoria mitológica, determina ao filho o seu destino. Assim, "o nome próprio é o que o homem tem em comum com a palavra *criadora* de Deus" (BENJAMIN, 2013, p. 63). Dar um destino impossibilita que os próprios seres nomeiem a si mesmos, que passa a ser o fardo de uma existência imposta.

Como analisou Jacques Derrida a partir deste artigo de Benjamin, a privação da linguagem impossibilita dizer quem se é, pois

> aquele que recebe um nome sente-se mortal ou morrendo, justamente porque o nome quereria salvá-lo, chamá-lo e assegurar essa sobrevivência. Ser chamado, escutar-se nomear, receber um nome pela primeira vez, é talvez saber-se mortal e mesmo sentir-se morrer, já morto por estar prometido à morte, morrendo (DERRIDA, 2002, p. 43).

A não-nomeação de Ana María no começo da novela parece seguir a ideia de Derrida e de Benjamin, ou seja, um processo de construção e conhecimento de si mesmo. O ser nomeado já está morto ou morrendo, fadado ao destino imposto pelo seu nome. A ausência de nome proporcionaria a elaboração da própria existência. O pronome feminino na terceira pessoa do singular e com letra maiúscula "Ela" remete à letra maiúscula usada para se dirigir a Deus. Este uso condiz com o processo de elaboração e compreensão dos eventos que marcaram sua vida.

No entanto, para Ana María, o processo de construção de si mesma só pode acontecer depois que já não há mais vida. À mulher estava destinado o lugar do silêncio e o perambular pelo interior da casa ou pelos bosques cobertos de neblina suplicando e queixando-se sem ser ouvida. Este quadro pode ter sofrido alterações ao longo das últimas décadas, mas no começo do século XX, o tom da voz feminina ainda era desconhecido pelos homens.

A sociedade chilena de início do século XX foi semelhante à brasileira. Ambas foram edificadas com base em fundamentos da cultura europeia, principalmente provenientes da península Ibérica, que oprimia os povos originários, os negros trazidos à força da África e as mulheres. A vida das mulheres de classe média estava destinada ao cuidado do lar e dos filhos. Embora as mulheres de classe baixa, as negras e as indígenas sempre estivessem no mercado de trabalho, estavam sujeitas a salários muito menores que os oferecidos aos homens. A igreja e o sistema cultural reforçaram a tão marcada diferença sexual imposta pelo patriarcado (GALVEZ LIRA, 1985).

María Luisa Bombal expressou em diversas oportunidades seu pensamento tradicional sobre a mulher eterna, idealista, sensível, sacrificada e ávida por dar e receber amor (BOMBAL, 1997), o que se contrapõe com sua obra de cunho vanguardista. Estas raízes fincadas no tradicional tornam seus textos ainda mais complexos e paradoxais, afinal ela rompe com o romance tradicional sem deixar de romper completamente com a tradição (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b).

A protagonista de *La Amortajada* é uma mulher retirada, ainda jovem, do seio familiar comandado pela autoridade paterna para mergulhar na casa que sempre fora do marido Antonio, "aquella casa incómoda y suntuosa donde habían muerto los padres de Antonio y donde él mismo había nacido. Su nueva casa, recuerda haberla odiado desde el instante en que franqueó la puerta de entrada" (BOMBAL, 1997, p. 145). As queixas a este lugar continuam quando ela perambula pelo seu interior e percebe a ausência de lareira, a existência de um espelho trincado de cima abaixo no vestíbulo, e salões com móveis estofados de brim: "recuerda que erraba de cuarto en cuarto buscando en vano un rincón a su gusto. Se perdía en los corredores. En las escaleras espléndidamente alfombradas, su pie chocaba contra la varilla de bronce de casa escalón. No lograba orientarse, no lograba adaptarse" (Ibid., p. 145).

O espelho trincado dá o tom de uma identidade cindida. A grande fissura lhe desolve uma imagem dupla de uma coisa só, o que pode significar uma desilusão amorosa ou o presságio de sua futura condição, pois Bombal espalha presságios por toda a novela.

A casa, o espaço doméstico e tradicionalmente feminino, é estrangeiro às personagens de Bombal, pois se caracteriza como território do poder masculino e da ordem hierárquica. Nele convergem forças públicas e privadas. Neste sentido, a casa é um dado de identificação cidadã e onde se formam futuros cidadãos, ao mesmo tempo em que se configura como espaço de interioridade, no qual o corpo se refugia das normas públicas. É o lugar do secreto e do proibido, da violência e da autoridade imposta. "Es más, el patriarcado ha tenido como fundamento una espacialización en la cual la casa resulta ser el cerco de territorialización impuesto a la mujer en su posición subalterna" (GUERRA-CUNNINHAM, 2012a, p. 821).

Se Clarice privilegia os espaços urbanos, sendo o subúrbio o lugar onde a maioria de suas histórias se desenrola, Bombal prefere os espaços rurais e os interiores (HOSIASSON, 1989). A condição feminina se agrava no contexto rural ou distante das grandes metrópoles. Bombal posiciona suas protagonistas num deslocamento entre lugares afastados e outros ainda mais distantes. A casa familiar da cultura "hacendada chilena", como apontou Rubí Carreño B. (2007), condensa a casa dos patrões e dos inquilinos, entre outros. Neste lugar, as relações são orquestradas pelo dinheiro ou pela posição social, com vítimas e carrascos. As

pessoas experimentam o isolamento ocasionado pela perda dos referentes externos, as relações de dominação e a impunidade diante dos abusos de poder. A casa é o microcosmos do Estado-Nação:

> the world of the hacienda and its traditions appear as places of domination where the oligarchy consumes itself in a gender polarization that vitiates self and life. In this rural context, symbolic models are established within a binary system of opposites in which the primacy of the is asserted through the possession of land and women (LLANOS M., 2009, p. 137).

Essa mesma configuração espacial já está presente em *La Última Niebla* e voltará a ser ambientação nos relatos breves "La Historia de María Griselda" e "Las Islas Nuevas". Em entrevista para Martín Laso[6], a autora afirmou seu medo da Cordilheira dos Andes e sua fascinação pelos rios e bosques do sul chileno. Neste sul chileno, as forças heterogêneas dos sexos são claramente percebidas, mas em contrapartida a ligação da mulher com a natureza é mais evidente. Enquanto o ambiente interno oprime a protagonista, o espaço externo natural a acolhe. Até mesmo a narrativa urbana de Bombal, no conto "El Árbol", precisa reproduzir e multiplicar a natureza dos bosques pelos espelhos do quarto de vestir da protagonista para ela se sentir acolhida.

As fazendas (os chamados "fundos") chilenas refletem a hierarquia e o poder organizador do Estado, ou seja, reforçam o exílio dos corpos femininos na construção da sociedade e as narrativas bombalianas evidenciam o fracasso dos estereótipos de gênero na zona rural, onde as mulheres da metrópole nada produzem. Excluídas de seu tempo histórico, elas "live in the negativity of modernity, a state of timelessness without traces of history" (LLANOS M., 2009, p. 113).

Em *O Lustre* de Lispector, a protagonista experimenta uma existência longe dos centros urbanos até a adolescência e o romance aponta para uma decadência das grandes residências provincianas. O casarão Granja Quieta, no município de Brejo Alto (nomes com elementos díspares justapostos), abriga toda a família da menina Virgínia: seus irmãos Daniel e Esmeralda, a mãe, o pai e a avó, a verdadeira dona da casa. A mãe já fora viva e gloriosa como a camisola de solteira que ainda guarda, mas ao se casar, aceitou uma vida sem luxo numa casa que não era sua, imersa em constante sentimento de segregação, situação parecida à vivenciada pela amortalhada bombaliana.

O casarão "pertencia à avó; [...] o filho mais moço trouxera para lá a mulher e em Granja Quieta haviam nascido Esmeralda, Daniel e Virgínia. Aos poucos os móveis

---

[6] María Luisa Bombal: "Para poder escribir debo estar contenta". Qué Pasa, n. 471, 24 de abril de 1980.

desertavam, vendidos, quebrados ou envelhecidos e os quartos se esvaziavam pálidos" (LISPECTOR, 1999b, p. 14). O narrador nos informa sobre a escadaria e os corredores cobertos por um tapete de veludo púrpura, a mobília antiga, a mesa pesada de carvalho e o lustre, "a grande aranha escandescia, [...] aquela existência de gelo [...] – o lustre se espargia em crisântemos e alegria" (Ibid., p. 15). A família é um plano ofuscado pela casa que carrega em si a imagem da decadência. O lustre "implume" e sem uso, substituído por candeeiros, é resquício sem função de um passado glorioso; as paredes comidas por caliças e o tapete de veludo são os restos de uma grandeza em ruínas.

Esse ambiente rural é atravessado pela autoridade masculina e Virgínia sente a opressão do pai e do irmão sobre ela. Em sua relação com o pai impera o silêncio e a brutalidade, e o contato entre eles se resume ao ato dele bater na menina quando ela não quer comer: "eles sentavam à mesa para tomar café e se Virgínia não comia bastante apanhava no mesmo momento – como era bom, a mão espalmada voava rápida e estalava com um ruído alegre numa das faces resfriando a sala sombria com a delicadeza de um espirro" (Ibid., p. 17). O estilo clariceano, abundante em contrastes e analogias, é visto com nitidez nesta cena. O narrador provoca estranhamento ao relacionar a violência ao prazer por meio de elementos contrários: ruído, frio e sombras entrelaçados ao bom, à alegria e à delicadeza. O tapa que aquece o rosto é o mesmo que esfria a sala. O som é a causa do resfriamento, um ruído que nada tem de delicado, mas que é comparado à delicadeza de um espirro. Seus recursos visam dar conta de sentimentos múltiplos e, como vimos, para a autora é possível fazê-lo através do desnudamento da linguagem.

O espaço potencializa a opressão simbólica direcionada ao sexo feminino, opressão que silencia qualquer manifestação, no público ou no privado. O corpo feminino é essencial para a arte, presença constante nos discursos artísticos, políticos e médicos, mas sempre proferido por um discurso masculino. Este corpo é objeto de desejo, do olhar, da perscrutação, mas é também um corpo silencioso, calado. A dona do corpo não pode falar sobre ele, sobre todas as suas especificidades. O próprio pudor é a marca da feminilidade (PERROT, 2003).

Em *La Amortajada*, o novo lar de Ana María após o casamento é espaço de repressão que a transforma em "un ser degradado y mezquino que sólo logra redimirse después de la muerte em una reintegración al espacio cósmico" (GUERRA-CUNNINHAM, 2012a, p. 829).

Toda a rememoração da sua existência é feita no *post-mortem*, isto é, longe da vigência das leis do patriarcado (LLANOS M., 2009).

Dois pontos merecem destaque na afirmação dessa voz feminina: a proposição poética e a literatura fantástica como forma questionadora da racionalidade. Como acabamos de ver, a

construção ou reelaboração dessa subjetividade só pode ser feita após a morte, longe da influência da ordem e das leis masculinas. A evolução do romance bombaliano, concentrada no espaço de expressão do mundo subjetivo por meio do lirismo, possibilitou "el cauce apropiado para expresar el carácter femenino, su vida pasiva y estancada sin posibilidad de cambio" (OROZCO VERA, 1993, p. 299). O marco dessa mudança é o primeiro romance, *La Última Niebla*, cujas características são o deslocamento da ação para a autorreflexão, os sentimentos e as emoções. Contudo, não somente a forma se liga à necessidade de afirmação da voz marginalizada, a própria ascensão da voz promove uma alteração na forma (ARAUJO, 1982).

Susan Sontag foi uma defensora do intricamento entre estilo (forma) e conteúdo de uma obra. Eles são indissociáveis e a concepção de arte caminha para além de um conteúdo a ser decifrado ou interpretado. A arte é a transformação da vontade humana em objeto, o estilo é a marca dessa vontade: "o estilo de um artista, do ponto de vista técnico, não é senão o modo peculiar de expressão em que ele dispõe as formas de sua arte" (SONTAG, 2020, pp. 53-54). No caso de María Luisa Bombal, vale destacar justamente que o estilo lírico busca materializar o desejo de criação de uma intensidade e de uma percepção da intimidade encarcerada no mundo subjetivo. Para a concretização da ideia na matéria literária, é necessário encontrar novas formas.

A hipótese de Sontag parece se encaixar com a literatura das pequenas percepções, das pequenas coisas e do mundo particular criados por Lispector e Bombal, o que confere às obras uma perspectiva mordaz sobre estruturas sociais: "bajo la forma de una novela sicológica e intimista (lo que valió su fama inicial), centralizada en el universo femenino, se configura también una visión crítica y pesimista del contexto social de las relaciones humanas" (HOSIASSON, 1989, pp. 17-18).

O século XX propiciou uma expansão da narrativa e da literatura latino-americana. Ocorre a superação da retórica e da descrição na prosa que vigorava no século XIX, que se tornaram apenas uma das muitas formas de narrar. O surgimento de correntes esotéricas e fantásticas paralelas à corrente "psicológica" (aspas da própria crítica) refletiu o grande número de situações complexas do mundo moderno que "ofrecían una temática más alegada a los conflictos de las relaciones humanas y al devenimiento de la propia conciencia" (ARAUJO, 1990, p. 30).

Bombal, como já foi apontado, bebeu da fonte do surrealismo, da literatura moderna de língua inglesa e da literatura vanguardista praticada na região rio-platense. Por isso, o romance justapõe elementos díspares, apresenta uma narração claudicante, ora aproximada,

ora distanciada, e propõe a autorreflexão de uma mulher morta. Combina, dessa forma, elementos surrealistas, da literatura fantástica (até mesmo a corrente neofantástica proposta por Alazraki) e do romance moderno, como o monólogo interior e o discurso indireto livre.

Na contramão da concepção de Todorov sobre a literatura fantástica no século XX[7], Jaime Alazraki entende que o fantástico caminhou juntamente com as mudanças sociais. O espanto e o terror antes provocados deram lugar à ruptura com a coerência do mundo de uma maneira inédita: paralela à realidade captada pelos sentidos existiria outra ou outras realidades escondidas (ALAZRAKI apud ROAS, 2014). A proposta da literatura neofantástica ultrapassa a transgressão do real, busca ampliar a visão do real e revelar a realidade escondida atrás do cotidiano, como postulava Julio Cortázar em seu famoso ensaio "Do sentimento do fantástico", de 1967 (CORTAZAR, 2006).

Mesmo que a consciência *post-mortem* esteja a serviço de uma reconstituição e posterior desconstrução do sujeito, pode-se apontar que o fantástico é mais um recurso usado por Bombal para questionar a racionalidade e ampliar o alcance da narrativa.

Em *La Amortajada*, nos deparamos com uma comunhão de vozes: terceira pessoa do narrador; primeira pessoa da protagonista; e as vozes de outros personagens, principalmente Fernando e o padre Carlos. A justaposição dos momentos imediatamente posteriores a morte com lembranças do passado propicia um constante movimento de abertura à uma perspectiva mais ampla da cena e um *close* apenas nos pensamentos e sensações de Ana María.

A narração aproximada e afetiva é intercalada com outras vozes que se dirigem a diferentes ouvintes. Ana María direciona pensamentos aos presentes em seu velório: o marido, o amor da infância, Fernando e Alicia. Até mesmo são destinadas algumas palavras à nora María Griselda, aprisionada no sul chileno. Contudo, também testemunha-se o ressentimento de Fernando e, quando o corpo já está a caminho da morada definitiva, as palavras de afeto do padre Carlos. Assim, "la presencia de varios narradores con una perspectiva y un oyente o destinatario diferentes configura, de esta manera, una narración de características caleidoscópicas" (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b, p. 80).

Se adotarmos as categorias propostas por Marjorie Agosín, *La Amortajada* se estrutura em três níveis. O primeiro nível seria o aspecto exterior da narração que percorre ambiente e personagens. No segundo nível, acontece o aprofundamento na consciência e na percepção da

[7] Para Tzvetan Todorov, de acordo com a análise de David Roas, a pesquisa psicanalítica abarcou os temas abordados até então pela literatura fantástica, por isso sua manifestação era diferente, ou até inexistente, no século XX (ROAS, 2014).

experiência de Ana María. No último nível, encontra-se o âmbito sobrenatural e o descenso do corpo na terra (AGOSÍN, 1983).

O aspecto narrativo apresenta características próprias em cada um dos níveis. O primeiro é marcado por um narrador onisciente seletivo com uma visão panorâmica, "cuya función principal consiste en organizar y hacer presente el mundo narrado sin establecer una jerarquía con respecto a los personajes y su grado de conocimiento limitado" (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b, p. 79).

> Levemente cruzadas sobre el pecho y oprimiendo un crucifijo, vislumbra sus manos; sus manos que han adquirido la delicadeza frívola de dos palomas sosegadas.
> Ya no la incomoda bajo la nuca esa espesa mata de pelo que durante su enfermedad se iba volviendo, minuto por minuto, más húmeda y más pesada.
> Consiguieron, al fin, desenmarañarla, alisarla, dividirla sobre la frente.
> Han descuidado, es cierto, recogerla.
> Pero ella no ignora que la masa sombría de una cabellera desplegada presta a toda mujer extendida y durmiendo un ceño de misterio, un perturbador encanto.
> Y de golpe se siente sin una sola arruga, pálida y bella como nunca.
> La invade una inmensa alegría, que puedan admirarla así, los que ya no la recordaban sino devorada, por fútiles inquietudes, marchita por algunas penas y el aire cortante de la hacienda.
> Ahora que la saben muerta, allí están rodeándola todos.
> […]
> Saboreando su pueril vanidad, largamente permanece rígida, sumisa a todas las miradas, como desnuda a fuerza de irresistencia (BOMBAL, 1997, pp. 97-98).

Neste trecho, podemos observar que o conhecimento do narrador está atrelado ao conhecimento da personagem. Por meio da visão panorâmica, seu papel é descrever as impressões da protagonista, como ela se sente e vê o que a cerca. Nas primeiras páginas do romance, o narrador faz uso de formas verbais reflexivas, do tipo "como *se ve* inmóvil [...] y *se ve* envuelta en aquel batón" e "[…] Y de golpe *se siente* sin una sola arruga, pálida y bella como nunca"; lança mão de verbos que indicam sensações, como "vislumbrar" e "saborear"; se utiliza também de verbos da intimidade perceptiva, como "incomodar", "invadir" e "ignorar". Como bem observa Esther Nelson (1987), os verbos estão conjugados no presente do indicativo, o que dá a impressão de simultaneidade entre o ocorrido e o relatado.

Não há outras perspectivas que se contraponham a de Ana María e a impressão é de que o narrador é um desdobramento dela: "hay una voz no representada que la describe con pronombres de tercera persona y que la acompaña desde el principio hasta el final; sin embargo, no sabe más que lo que ella sabe" (NELSON, 1987, p. 183).

A mesma estratégia é usada em *La Última Niebla* e todas essas questões ficam mais evidentes no trecho que descreve a chuva que cai no momento em que a morta está estendida em seu ataúde:

> El murmullo de la lluvia sobre los bosques y sobre la casa la mueve muy pronto a entregarse cuerpo y alma a esa sensación de bienestar y melancolía en que siempre le abismó el suspirar del agua en las interminables noches del otoño.
> La lluvia cae fina, obstinada, tranquila. Y ella la escucha caer. Caer sobre los techos, caer hasta doblar los quitasoles de los pinos, y los anchos brazos de los cedros azules, caer. Caer hasta anegar los tréboles, y borrar los senderos, caer.
> Escampa, y ella escucha nítido el bemol de lata enmohecida que rítmicamente el viento arranca al molino. Y cada golpe de aspa viene a tocar una fibra especial dentro de su pecho amortajado.
> Con recogimiento siente vibrar en su interior una nota sonora y grave que ignoraba hasta ese día guardar en sí.
> Luego, llueve nuevamente. Y la lluvia, cae obstinada, tranquila. Y ella la escucha caer.
> Caer y resbalar como lágrimas por los vidrios de las ventanas, caer y agrandar hasta el horizonte las lagunas, caer. Caer sobre su corazón y empaparlo, deshacerlo de languidez y tristeza.
> Escampa, y la rueda del molino vuelve a girar pesada y regular. Pero ya no encuentra en ella la cuerda que repita su monótono acorde; el sonido se despeña ahora, sordamente, desde muy alto, como algo tremendo que la envuelve y la abruma. Cada golpe de aspa se le antoja el tictac de un reloj gigante marcando el tiempo bajo las nubes y sobre los campos…
> No recuerda haber gozado, haber agotado nunca, así, una emoción. (BOMBAL, 1997, pp. 98-99)

Suspensa entre a vida carnal e a "morte dos mortos", a identidade negada e silenciada de Ana María parece experimentar e ver o mundo pela primeira vez. "La atmosfera de recogimiento y tranquilidad que rodea su cuerpo inerme le permite un contacto más íntimo con la naturaleza, alimentando un estado de completo y rotundo bienestar" (SCARABELLI, 2015, p. 145). A vela que a ilumina e os longos cílios que filtram o mundo facilitam o devaneio por meio do qual ela recompõe suas experiências de vida.

O fragmento é um verdadeiro poema, busca descrever as sensações no exato momento em que são vivenciadas, a modo de uma performance narrativa. As repetições dão o ritmo lírico ao narrado, materializando no texto a cadência da chuva. Elas aparecem nos termos relacionados à chuva (llueve e lluvia), no verbo "caer" (tanto no infinito quanto no presente do indicativo), no verbo "escampar" no começo de parágrafo e nos sons de "ue" ao final do trecho (r*ue*da... v*ue*lve... enc*ue*ntra... c*ue*rda... env*ue*lve).

Além do tom lírico que lhe conferem, as repetições são a metáfora da tessitura do texto, pois, ao serem retomados, funcionam como nós de crochê ou tricô utilizados para

estender os fios. A composição do romance bombaliano é semelhante a um canto rapsódico, composto por fragmentos separados por espaços em branco que formariam uma colcha de retalhos: “durante el tejido performativo de los recuerdos de la amortajada somos testigos de que la protagonista está ‘atada’ a sus vivencias y su descenso final sólo ocurrirá hasta que no termine de desatar y narrar el último de los nudos vitales” (ABARZA, 2015, p. 121). O atar e o desatar liga Ana María à figura clássica de Penélope à espera do retorno de Ulisses.

A atividade tem início na primavera, mesmo período em que nascem desejos “nunca antes sentidos”. Tecer é mais um deles, descrito da seguinte forma num trecho que começa com “deseos absurdos frívolos me asediaban de golpe” e que se segue assim: “un capricho se tragaba al outro. He aquí que suspiraba por tejer con lana amarilla, que ansiaba un campo de mirasoles horas enteras. ¡Oh, hundir la mirada en algo amarillo!” (BOMBAL, 1997, pp. 110-111). Dessa forma, num impulso repentino (“de golpe”) tem-se o desejo atrelado ao tecer, à produção feita pelas mãos.

O tecer marca a relação entre Ana María e Ricardo, principalmente a angústia dela pelo seu retorno, momentos de espera nos quais passava “otra vez tendida en la veranda con mis impávidos ojos de niña y mis cejas ingenuamente arqueadas, tejiendo, tejiendo con furia, como si en ello me fuera la vida” (Ibid., p. 115).

A terceira cena, agora rememorada por Antonio, marca seu encontro com a esposa:

> ella tejía, no hacia sino tejer en la veranda de cristales que abría sobre el jardín... y que la suerte había querido que el fundo de él, aquella negra selva inculta, no dispusiera de un solo camino transitable; que así, de paso por un camino prestado, pudo admirarla, tarde a tarde, durante un año… que un pesado nudo de trenzas negras doblegaba hacia atrás su cabeza, su pequeña y pálida frente […], solía abismarse en la contemplación de la lámpara, del fuego en la chimenea y de aquella muchacha silenciosa que tejía extendida en una larga mecedora de paja (Ibid., pp. 141-142).

Em Bombal, não há retorno do amado antigo (como para Penélope), mas a chegada de um novo (GUTIERREZ MOUAT, 1987). Ana María tece após a descoberta de sua gravidez e depois do aborto para superar o abandono. Enquanto Antonio lhe conta a história de como se apaixonou por ela, ela deseja contestá-lo, deseja lhe dizer que “te equivocas. Era engañosa mi indolencia. Si solamente hubieras tirado del hilo de mi lana, si hubieras, malla por malla, deshecho mi tejido…. a cada una se enredaba un borrascoso pensamiento y un nombre que no olvidaré” (BOMBAL, op. cit., p. 142). O nome de Ricardo está emaranhado ao tecido, reiterando a Penélope moderna, como apontou Cynthia Abarza (2015).

Segundo Roland Barthes, o discurso da ausência é articulado pela mulher. A mulher é imóvel, sedentária, fiel (pois espera) enquanto o homem é viajante, conquistador e caçador. O

caso das tecelãs que compunham as *chansons de toile*[8] é o de mulheres que "dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ronrom do tear) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas)" (BARTHES, 1981, p. 28).

Apesar de retomar a tradição, Bombal a subverte, afinal o estado de inércia e resignação da protagonista é rechaçado pelo ritmo ascendente e descendente da narrativa, do levantar-se da morte em direção à manutenção de uma experiência de vida, e do mergulhar nas fontes primordiais. Acrescenta-se a isso uma dupla textura narrativa, a do verso e do avesso, na qual a imobilidade é questionada pela linguagem poética e rítmica e pelas elipses (ABARZA, 2015).

Outro mecanismo evidente é a reiteração do *y*, posicionado tanto no início dos parágrafos quanto dentro deles (no longo trecho citado acima, vê-se o frequente uso da conjunção aditiva para concatenar ideias). Para Esther W. Nelson, o *Y* que abre o romance ("Y luego que hubo anochecido") tem o intuito de provocar a sensação de mergulho numa realidade que ultrapassa as linhas do texto, mas que só é acessada através da visão limitada do narrador (NELSON, 1987). Já para Laura Riesco, a conjunção no começo das orações visa marcar "un ritmo de sucesivas introducciones en la percepción que tiene la muerta del presente, de lo que la rodea, y también de sus reflexiones sobre el pasado, el *momento*, se da dentro de su experiencia como una función instrumental del conocimiento" (RIESCO, 1987, p. 212, grifo da autora). O *y* representa o nó do tecido que Ana María tece, o nó que liga todos os componentes da trama e ao qual sempre se retorna, dando à narrativa uma característica cíclica. Ele é elemento de ligação do narrado e do tecido. Neste ponto, a forma reflete o conteúdo, e vice-versa.

Todos os movimentos da narração se contrapõem à imobilidade. No primeiro nível da narrativa, há o narrador em terceira pessoa com visão panorâmica que descreve os sentimentos e percepções de Ana María. Contudo, aos poucos, o narrador deixa esta posição e se aproxima do protagonista até o *close-up* e a interiorização do relato. Neste ponto, a narrativa está em seu segundo nível (AGOSÍN, 1983). A relação entre protagonista e narrador é tão intima que as vozes se justapõem (ABARZA, op. cit.), mas sem mudança de tom, estilo ou atitude entre o relatado pelo narrador e o solilóquio da personagem (NELSON, 1987). O narrador onisciente apresenta elementos desconhecidos da própria heroína, como o pensamento de seus filhos a respeito de suas reclamações (LINDSTROM, 1987). Observamos então uma identificação afetiva entre narrador e protagonista, o que elimina qualquer

[8] Poema lírico medieval da dama de classe alta que costurava à espera de seu amado cavaleiro.

objetividade da narração e aumenta o grau de subjetividade da linguagem (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b).

Esta relação entre narrador e personagem está presente também em *Perto do Coração Selvagem*, como foi analisado anteriormente. No romance de Clarice, o narrador em terceira pessoa se aproxima até a interiorização invadir toda a narrativa. No romance bombaliano, o narrador se põe de lado e dá lugar às rememorações e aos sentimentos evocados e despertados pelos estímulos externos, principalmente pela natureza e por aqueles que se aproximam para se despedir da morta. A descrição de tudo o que cerca as protagonistas de Bombal e Lispector é apenas um prolongamento delas mesmas. É por meio destes elementos que o leitor conhece suas intimidades e seus pensamentos (HOSIASSON, 1989).

As rememorações parecem ter efeito similar ao do romance de Clarice e visam eliminar a distância dos eventos no tempo cronológico e revivificar cada um deles. A localização da obra num espaço/tempo *post-mortem* já denota uma ausência das leis causa-efeito pelas quais o mundo real é lido e compreendido. A evidente relação do romance com o fantástico e com o surrealismo reforça a despreocupação com o racional. Por isso, o tempo da trama, que corresponde aproximadamente a vinte e quatro horas cronológicas, abarca desde a infância até os momentos imediatamente posteriores à morte, quando o corpo físico inicia sua desintegração final.

A noção de tempo interno e subjetivo marca a produção literária do começo do século XX: “a irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro [...] tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro” (ROSENFELD, 1973, p. 83)

Os tempos passariam a ter o mesmo valor no momento da narração. Não bastava ao escritor trazer passado e futuro para o presente da narrativa, era preciso torná-los tangíveis, matéria viva e pulsante. O papel do leitor era o de embarcar com esforço na experiência de leitura. A ausência do tempo linear e da narrativa progressiva levou à consolidação do relato por meio da memória. Uma memória incerta, fragmentada e diluída, pois se trata da memória histórica do homem moderno, apoiada na barbárie e na culpa.

Quem dissecou este morto mal enterrado, este passado que voltaria à tona como um espectro, foi Jacques Derrida (1994) em seu livro *Espectros de Marx*. A memória, muitas vezes, é intranquila. Traz consigo uma bagagem de sofrimento e dor, por isso pode ser considerada um espectro, um morto que se recusa a morrer.

Esse espectro do passado, da tradição, que pode aparecer como figuras fantasmagóricas personificadas, com cara e corpo de personagens do passado (autores, filósofos, entre outros), também pode ser metafórico, em forma de referência, citação, intertexto ou alusão. “A presença fantasmagórica do passado no presente é, ao mesmo tempo, uma exigência de memória e um estímulo aos vivos, para que estes usem em benefício do porvir” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 169). É necessário passar pelo luto da memória para a construção de um futuro. Quando isso não é possível, a condenação (a culpa) é inevitável.

Ana María, em suas rememorações, não visa a construção de um futuro, pois este lhe está vedado. Conforme analisaram Gutierrez Mouat (1987), Marjorie Agosín (1983) e outros leitores do romance de Bombal, a memória é aqui um recurso terapêutico para resolver conflitos, uma espécie de expansão da consciência para se libertar desta existência e entrar em outra. O passado é reelaborado com a ajuda das pessoas mais importantes que passaram pela vida da personagem. Laura Riesco (1987) se detém sobre o uso de certas expressões que significam a instantaneidade do acontecido. No momento da chegada de Ricardo, a expressão “de golpe” é usada no trecho “Es él, él. Allí está de pie mirándola. Su presencia anula *de golpe* los largos años baldíos, las horas, los días. Que el destino interpuso entre ellos dos, lento, oscuro, tenaz” (BOMBAL, 1997, p. 100, grifo nosso). Além do pronome que introduz Ricardo antes mesmo de ser nomeado, como acontece com Ana María, há a eliminação súbita da temporalidade linear, repentina.

O conhecimento e a compreensão de Ana María a respeito de si mesma e de tudo que a cerca não é consequência de uma racionalização lenta e crescente. O processo de entendimento acontece a partir de uma reação repentina, de um momento de iluminação. A recorrência de expressões como “de golpe”, “breve segundo”, “um segundo” busca enfatizar as mudanças de um estado a outro de forma abrupta:

> el conocimiento de sí misma, de otros, el estado de lucidez que a veces expresa, no es por lo tanto, la consecuencia de un curso explicativo, de un razonar paulatino, desarrollado de forma creciente: es un punto, un momento, que inusitadamente la sella mediante instantes intuitivos y reveladores. […] Así, sus descubrimientos, fragmentados en el presente y en pasado, como se vio previamente, no son el producto de ruminaciones teóricas, ya sea de orden sicológico o aún filosófico, sino por el contrario, surgen del ejercicio de estar en y con la realidad (RIESCO, 1987, pp. 213-214).

Os fragmentos de presente e passado representam o ser e o estar no mundo. Nos textos bombalianos, predominam as imagens captadas pelos sentidos, principalmente visuais e sensoriais. Qualquer tipo de ruminação introspectiva, de elaboração de um pensamento, nasce

das experiências dos sentidos. Suas personagens, dessa forma, movimentam o corpo em direção ao exterior, a um abraçar o mundo, mesmo que o retorno para dentro de si (e dentro de ambientes domésticos) seja inevitável.

Cada recordação vem à tona por meio dos elementos naturais e das pessoas. No solilóquio de Ana María, as pessoas mais importantes de sua vida aparecem em cena, uma por uma, para que ela possa reformular e ressignificar sua relação com elas e com o passado.

A compreensão do mundo a partir das sensações que este mundo suscita é evidente tanto em Lispector como em Bombal. Mas, diferentemente das relações edipianas que Joana estabelece ao longo de sua vida, Ana María as recupera com todos que a cercaram: o pai, o primeiro amor Ricardo, o marido Antonio, Fernando, o Padre Carlos, sua filha, seu filho Fred, com quem possuía uma forte ligação, e até mesmo com a nora, María Griselda, que será depois a protagonista de uma de suas novelas posteriores. A irmã Alicia só lhe serve de contraponto a respeito do seu sentimento de religiosidade.

As relações amorosas são etapas cruciais na trajetória existencial da protagonista e marcam a degradação das dimensões instintivas e primordiais do feminino condicionado às normas sociais: "las relaciones de Ana María con Ricardo, Antonio y Fernando representan respectivamente la iniciación de los instintos, la entrada pasiva en la convención social simbolizada por el matrimonio y la sublimación inofensiva en el adulterio no consumado" (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b, p. 82).

O primeiro a se aproximar dela é Ricardo, o amor da infância e depois amante: "te recuerdo, te recuerdo adolescente" (BOMBAL, 1997, p. 100). Contudo, no solilóquio mais adiante, ela lembra "te veo correr tras nuestras piernas desnudas para fustigarlas con tu látigo" (Ibid., p. 100).

Ricardo marca o despertar da sexualidade de Ana María. A imagem dele como o carrasco que fustigava suas pernas com chicote muda quando o lembra dormindo num dia de colheita e sol. Ao deitar-se ao seu lado, percebeu-o indefeso e "entre la paja, uno de tus pies desnudos vino a enredarse con los míos. Y yo no supe como el abandono de aquel gesto pudo despertar tanta ternura em mí, ni por qué me fue tan dulce el tibio contacto de tu piel" (Ibid., p. 102). A ligação entre os dois se intensifica até o dia de chuva (como no funeral) em que ele chega em seu cavalo (como no funeral). Neste dia, distraída ao pé da escada, ela se vê puxada por alguém.

> Eras tú, Ricardo. Acababas de llegar. […]
> El alazán tascó el freno, se revolvió enardecido… y yo sentí, de golpe, en la cintura, la presión de un brazo fuerte, de un brazo desconocido. El animal echó a andar. Un inesperado bienestar me invadió que no supe atribuir al

> acompasado vaivén que me echaba contra ti o a la presión de ese brazo que seguía enlazándome firmemente.
> […] Volqué la frente para mirarte. Tu cabeza se recortaba extrañamente sobre un fondo de cielo donde grandes nubes galopaban, también, como enloquecidas.
> […] El viento. Mis trenzas aleteaban deshechas, se te enroscaban al cuello.
> Henos de ponto, sumidos en la penumbra y el silencio, el silencio y la penumbra eterno de la selva.
> El caballo acortó el paso. Con precaución y sin ruido salvaba obstáculos: rosales erizados, árboles caídos cuyos troncos mojados corroía el musgo; hollaba lechos de pálidas violetas inodoras, hongos esponjosos que exhalaban, al partirse, una venenosa fragancia.
> Pero yo sólo estaba atenta a ese abrazo tuyo que me aprisionaba sin desmayo (BOMBAL, 1997, pp. 105-106).

A relação entre Ana María e Ricardo, que duraria três verões, é marcada por sentimentos contraditórios. Aquele tirano que amedrontava meninas, é agora um homem com cabelos e pelos escurecidos. O despertar do desejo mistura-se ao medo e à repulsa. O braço que a aprisiona com força é o mesmo que provoca um bem-estar, estimulado também pelo vaivém do galope do cavalo. A marca de uma sexualidade ainda não oprimida pelas convenções sociais está também nos cabelos com tranças desfeitas que se enroscam no pescoço de Ricardo. Os cabelos, como já apontamos, são a marca dos textos bombalianos. Eles aparecem em tranças, firmemente atados e sem o brilho do passado ou soltos a se enroscarem na camisa do amante, em *La Última Niebla*; também surgem drasticamente cortados, como os de uma das irmãs do conto "Trenzas", simbolizando o afastamento das forças primordiais da natureza. Como afirma o narrador deste conto, "las mujeres de ahora al desprenderse de sus trenzas han perdido su fuerza divina y no tienen premoniciones, ni goces absurdos, ni poder magnético" (Ibid., p. 226).

Por outra parte, o espaço, ao qual contraditoriamente a protagonista de *La Amortajada* não estava atenta ("yo sólo estaba atenta a ese abrazo tuyo"), mostra-se um ambiente em decomposição, com árvores caídas cobertas por musgos, fungos e flores sem odor, semelhante ao Jardim Botânico do conto "Amor" de Lispector:

> ao redor havia ruídos serenos, cheiro de arvores, pequenas surpresas entre os cipós. [...] Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. [...] Os troncos eram percorridos por parasitas folhudos. [...] As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia (LISPECTOR, 2016, pp. 150-151).

Este mundo em decomposição é a comunhão da vida e da morte. Em *La Amortajada,* o ambiente é a expressão dos instintos ainda não regulados pelas leis sociais, por isso cresce

de forma indistinta, livre e selvagem. Por palavras de Lucía Guerra-Cunningham (2012b, p. 83-84), “en la humedad crecen hongos y musgos que sugieren lo primordial, no aún dominado por la fuerza civilizadora el *Homo Faber*.”

O espelhamento de Ana María e Ricardo montados no cavalo e das nuvens que acompanham o galope no céu reforçam a ideia de liberdade dos instintos e do fluir das paixões sem obstáculos.

Toda a descrição da primeira aventura dos dois jovens é marcada por elementos conflitantes, como se percebe no fragmento anterior e neste a seguir:

> Hubieras podido llevarme hasta lo más profundo del bosque, y hasta esa caverna que inventaste para atemorizarnos, esa caverna oscura en que dormía replegado el monstruoso mugido que oíamos venir y alejarse en las largas noches de tempestad.
> Hubieras podido. Yo no habría tenido miedo mientras me sostuviera ese abrazo (BOMBAL, 1997, p. 106).

O ambiente amedrontador, somente atenuado pelo abraço de Ricardo, parece antecipar a fratura futura deixada por esta relação. Ao regressar para o ambiente familiar, a narrativa se repete, num movimento circular que imita o movimento da natureza: “el viento de los potreros se nos vino encima de nuevo. Y nosotros luchamos contra él, avanzamos contra él. Mis trenzas aletearon deshechas, se te enroscaron al cuello” (Ibid., p. 107). Finalmente, quando “me sujetabas por la cintura para ayudarme a bajar del caballo, comprendí que desde el momento en que me echaste el brazo al talle me asaltó el temor que ahora sentía, el temor de que dejara de oprimirse ti brazo” (Ibid., p. 107). Nesta mesma noite, Ana María se entrega a Ricardo por “nada más que por sentirte ciñéndome la cintura.” O ritual de iniciação da sexualidade e da maturidade é marcado por uma “perversão masoquista” (LLANOS M., 2009), na qual a dor interconecta-se com o desejo, teatralizando, no relacionamento amoroso, as relações de poder enraizadas na sociedade. A sensação de uma relação desigual será reforçada pelo abandono, que a faz furtar um revólver para acabar com a própria vida.

Na sequência, a gravidez, com os seios crescendo junto com a primavera e os seus desejos de morangos e uvas rosadas, marca um momento da vida em que “vivía golosa de olores, de color, de sabores” (BOMBAL, op. cit., p. 111). O clima primaveril da renovação contrasta-se com a consciência do abandono, momento em que percebe que ele retornou, mas não para vê-la. A turbulência dos sentimentos reflete-se na atmosfera tempestuosa dentro e fora dela, quando ela sofre um aborto espontâneo: “el aullar sostenido, el enorme clamor de un viento iracundo. Temblaban las celosías, crepitaban las puertas, me azotaba el revuelo de invisibles cortinados” (Ibid., p. 115).

Ao vê-lo debruçado sobre ela, no seu funeral, percebe que o primeiro amor a cativara para sempre, como se seu corpo sempre tivesse alimentado "una entraña que ella misma ignorasse llevar dentro" (BOMBAL, 1997, p. 116). Ana María se pergunta então se era preciso morrer para saber, tanto sobre o amor dele quanto sobre seu próprio sentimento. Os verbos compreender e saber dão o tom de entendimento que somente a expansão das leis da natureza pode proporcionar. A morte liberta a personagem dos laços terrenais e da vida limitada e a lança para fora da história.

No entanto, este não é o primeiro abandono nem a primeira relação de poder que ela vivenciou. A parte que compete a seu pai é curta, mas esclarecedora. Ele costumava lhe perguntar sobre suas lembranças da mãe, morta muito cedo: "¿era linda, verdad? Tú la querías?", "¿por qué la querías?" (Ibid., 118). O perfume e a imagem da mãe com o lenço no chapéu como resposta mereceram a cólera do pai que a rejeitou na ocasião, chamando-a de tonta ao sair do quarto. A menina "para darle gusto, a cada vez, ella cerraba los ojos y concentrándose fuertemente lograba captar un instante la imagen huidiza tras de tul atado a un breve sombrero. Algo así como un perfume flotaba alrededor de la tierna evocación" (Ibid., p. 118). A lembrança da menina está ligada, diretamente, ao cheiro do perfume da mãe e ao hábito de adornar o chapéu.

Por outro lado, além da reprovação e da incompreensão do pai durante a infância da filha, o fato dele só conseguir chorar a morte dela sozinho aponta para um estereótipo masculino da firmeza e da ausência de qualquer demonstração de afeto.

Ana María aprende, desde muito pequena, que a sociedade não aceita certas expressões de sentimentos, principalmente quando em desacordo com os contratos estabelecidos. Sua resposta reflete sua experiência diante da figura da mãe, deixando de lado qualquer pensamento ou discurso considerado apropriado para a situação (LINDSTROM, 1987). Tanto que, em suas rememorações, "ella sospechó que su padre también había querido a su mujer por la misma razón, por la cual ella, tonta, la había querido" (BOMBAL, op. cit., p. 118). Parece a exteriorização de um sentimento secreto do pai, por isso tão violentamente rechaçado.

Há paralelos entre a relação dos pais com as filhas Ana María, de *La Amortajada*, e Joana, de *Perto do Coração Selvagem*. Ambos são o Outro fundamental, os únicos que restaram na vida das meninas, após a morte das mães; ambos reprovam a criatividade infantil das meninas, ambos são ríspidos e parecem não compreendê-las; ambos parecem prestes a responder "bata com a cabeça na parede!" (LISPECTOR, 1998c, p. 17). O pai distante e

autoritário dita as relações que Ana María estabelece com outros homens. Bernardita Llanos M. postula que, em *La Amortajada*, a infância é o começo da formação da identidade.

> Ana María naturalizes a contractual relation between genders through negation of the self and differentiated and hierarchical gender rules. Masculinity is embodied in a distant and cold father who is incapable of emotional involvement, teaching Ana María the contract that she will sign as wife […]. Through the father's distance, Ana María comes face to face with the coldness of the patriarchal oligarch, the man of power who is characterized by affective withdrawal (LLANOS M., 2009, p. 139).

A distância e a frieza também marcam o relacionamento da protagonista com o marido Antonio, principalmente pelo desencontro de sentimentos. De acordo com Lucía Guerra-Cunningham (2012b), Ana María se vê destituída de sua natureza e seus impulsos vitais após o abandono de Ricardo e o aborto, e prestes a entrar no mundo das convenções sociais e do destino de mulher.

Ao ver o marido sozinho velando sua morte, "ella empieza entonces a remover cenizas, retrocediendo entremedio hasta un tiempo muy lejano, hasta una ciudad inmensa, callada y triste, hasta una casa donde llegó cierta noche" (BOMBAL, 1997, p. 141). Remexer cinzas é reavivar as lembranças há muito mortas, esquecidas.

Com Antonio conheceu o prazer a contragosto. No frio aposento nupcial, ele tentava arduamente quebrar o gelo da menina. Somente "cuando una mano de fuego se le posaba sobre el seno, la tumbaba nuevamente hacia atrás. Y como si viniera a tocarle una herida el gesto de aquella mano imperiosa la tornaba débil y gimiente, cada vez" (Ibid., p. 143). A ausência de sentimentos do frio aposento é cortada pela mão de fogo do desejo e do prazer. Ana María permanecia imóvel, na tentativa de interromper essa investida do marido, até que, numa noite, ela sentiu algo que desconhecia até então:

> Fue como si del centro de sus entrañas naciera un hirviente y lento escalofrío que junto con cada caricia empezara a subir, a crecer, a envolverla en anillas hasta la raíz de los cabellos, hasta empuñarla por la garganta, cortarle la respiración y sacudirla para arrojarla finalmente, exhausta y desembriagada, contra el lecho revuelto. (Ibid., p. 143).

O prazer, estremecimento representado por um fervente arrepio, o calor e o frio justapostos, é seguido pela vergonha e pelo afastamento.

A nova casa e a nova cidade são imensas, caladas e tristes: "al final de sus estrechas calles divisaban siempre las escarpadas montañas. La población estaba cercada de granito, como sumida en un pozo de la alta cordillera, aislada hasta el viento" (Ibid., p. 146). O

material duro e frio das montanhas contrapõe-se ao sussurrar do trigo, dos bosques, do som da água do rio batendo nas pedras da casa da infância. A cidade carrega um silêncio que "se le antojaba el pressagio de una catástrofe" (BOMBAL, 1997, p. 146).

A lembrança de seu casamento esconde um sentimento de desilusão. Todo o furor da dança no dia das núpcias foi apenas uma fuga do amargor causado pelo abandono de Ricardo. As inconstâncias da juventude, o recém-abandono e o ambiente estranho impediram a concretização de um casamento minimamente feliz. Antonio a aceitou de volta, "pero jamás en él la alusión, el gesto que le permitieran rehabilitarse. Sin esfuerzo se había desprendido del pasado que a ella la había hecho esclava. Y de noche su abrazo era fuerte aún, tierno, sí, pero distante" (Ibid., p. 151). A pior das solidões foi sua presença ausente, distraída. Nem os filhos, nem mesmo a doença, foram capazes de reaproximá-los. Ela aprenderia a se refugiar nas tarefas domésticas, na família e na pena.

Ana María esteve amarrada a uma vida limitante. Nem a tentativa de separação foi suficiente para Antonio deixar de ver outras mulheres. O estopim e o momento de compreensão de que havia sido só uma das múltiplas paixões de Antonio foi o chute que ele deu brutalmente em seu chinelo de couro azul.

Sua dedicação a uma vida conjugal fracassada a leva a questionar sua rotina feminina, de "[...] tener que peinarse, que hablar, ordenar, sonreír. [...] Tener que peinarse, que hablar, ordenar y sonreír. Tener que cumplir el túnel de un largo verano con ese puntapié en medio del corazón. Se había apoyado contra la pared, de golpe horriblemente fatigada" (Ibid., pp. 152-153). A repetição dá o tom desgastante a esta vida marcada pela busca da realização transcendental no amor. Todas as suas ações foram direcionadas ao ambiente familiar e à relação amorosa, posicionando-a fora do momento histórico (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b). À procura pela realização da vida no amor, Ana María encontrou sofrimento e amargura:

> Pasaron años. Años en que se retrajo y se fue volviendo día a día más limitada y mezquina. ¿Por qué, por qué la naturaliza de una mujer ha de ser tal que tenga que ser siempre un hombre el eje de su vida? Los hombres, ellos, logran poner su pasión en otras cosas. Pero el destino de las mujeres es remover una pena de amor en una casa ordenada, ante una tapicería inconclusa. (BOMBAL, op. cit., p. 153)

A tomada de consciência da protagonista é interna: uma reflexão sobre os papeis e as atividades desempenhados por cada gênero na sociedade. Enquanto os homens podem se dedicar ao mundo, a mulher deve se concentrar na casa ordenada, na pena de amor e na tapeçaria inconclusa. Os últimos denotam o que já foi dito a respeito do tecer/escrever. A

tapeçaria incompleta “se entreteje e imbrica en un mundo familiar cerrado, solitario y sujeto al orden masculino dominante, lo que explica la actitud muchas veces escapista de las protagonistas” (ABARZA, 2015, p. 118). O eterno tecer, que começou na primavera de sua gravidez à espera de Ricardo, parece nunca chegar ao fim.

Toda sua frustração e seu rancor se transformam em ódio que a alimenta, a fortalece e a mantém viva. Mas o ódio se esvai quando, ao se aproximar do túmulo da mulher, Antonio apresenta uma pequena ruga perto da orelha. Juntamente com as lágrimas que escorrem de seus olhos, essa vulnerabilidade provoca nela a evasão do ódio. Afinal, “¿puede acaso odiar a un pobre ser, como ella destinado a la vejez y a la tristeza?” (BOMBAL, 1997, p. 159). Ana María compreende, neste instante, a condição da humanidade do marido.

O trecho final da parte da novela dedicada à relação entre os dois pode ser lido em comparação aos momentos finais de “A Imitação da Rosa”, de Lispector. Após a visão das rosas, Laura submerge na perfeição do planeta Marte, impossibilitando sua readaptação ao lar, que demandava tanta repetição e método quanto a casa ordenada da amortalhada. Quando Laura avisa ao marido Armando que não pode evitar o escoamento de si, os ombros dele, de impacto tensos, “se abaixaram, os traços do rosto cederam e uma grande pesadez relaxou-o. Ele a olhou envelhecido, curioso. [...] Ele sabia que ela fizera o possível para não se tornar luminosa e inalcançável. Com timidez e respeito, ele a olhava. Envelhecido, cansado, curioso” (LISPECTOR, 2016, p. 178).

Estes momentos marcam o deslocamento dos maridos em direção às suas mulheres. Quem vê Armando é o narrador, Laura já partira em direção à loucura. Ele igualmente condicionado pela rotina, mostra-se envelhecido e relaxado. O envelhecer, como o que há de mais humano, retoma um trecho do próprio conto, no qual o narrador supõe que “se uma pessoa perfeita do planeta Marte descesse e soubesse que as pessoas da Terra se cansavam e envelheciam, teria pena e espanto. Sem entender jamais o que havia de bom em ser gente” (Ibid., p. 162). Armando, em sua rotina de trabalho, em seu esquecimento da própria mulher, mostra-se humano quando finalmente cede. No caso de Ana María, a impenetrabilidade da vida de homem adúltero e autossuficiente é quebrada pela ruga e pelas lágrimas de Antonio, momento em que sua humanidade se faz presente. Ao contrário de Laura, Ana María vê o marido e deixa de odiá-lo, mas também de amá-lo. A ausência de qualquer um destes sentimentos rompe o nó vital. Esta é sua última parada para desatar todos os nós ainda atados mesmo depois de sua morte. Desfeito este, “es como si no tuviera ya razón de ser ni ella ni su pasado” (BOMBAL, op. cit., p. 159).

Interessante entender como se constrói o narrador deste trecho em comparação com as rememorações de Ricardo e o furor sanguíneo do embate com Fernando, o amigo eterna e platonicamente apaixonado. Todo o trecho dedicado a Antonio é narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente seletivo, ou seja, sabe a fundo os pensamentos, os sentimentos e as lembrança da personagem, apresentados por meio de um discurso indireto livre. Apesar da aproximação com a protagonista, por deixar de lado o monólogo, a narração mostra-se mais fria e distante, espelhando a relação de ambos e, até mesmo, a vida adulta em comparação com as paixões e os ímpetos da adolescência na relação entre Ana María e Ricardo.

A mesquinhez fruto do casamento infeliz ricocheteia na sua relação com Fernando. O amigo da família, viúvo, funciona como receptáculo das queixas e confidências da vida conjugal da protagonista. Pouco fala, a não ser para dizer que a ama. Lucía Guerra-Cunningham (2012b) e Naomi Lindstrom (1987) concordam que a relação é uma sublimação do adultério, um desejo de suprir a falta da troca ou da comunicação em seu casamento. Para Guerra, Fernando funciona como um confidente para amparar a solidão de Ana María e sublimar sua necessidade de realização dos desejos sem precisar cair na infidelidade, ou seja, ir contra as regras sociais. Lindstrom, em contrapartida, vê já nas confidências de suas intimidades uma quebra do acordo nupcial, rompendo com as expectativas do papel da mulher recatada e casta.

No entanto, essa relação é marcada pela autoridade e pelo masoquismo (LLANOS M., 2009). A entrada de Fernando em cena simboliza a primeira vez que aparece o nome da personagem no romance, pois é ele quem o pronuncia no início de seu desabafo e de suas opiniões, proibidas em vida pela morta. Sua interlocução inicia-se com "¡Ana María, levántate! Levántate para vedarme una vez más la entrada de tu cuarto. Levántate para esquivarme o para herirme, para quitarme día a día la vida y la alegría" (BOMBAL, 1997, p. 125).

O trecho dedicado a Fernando intercala a narração em terceira pessoa do narrador onisciente e as intervenções do próprio Fernando diante da morta. Pela primeira vez na obra, temos o ponto de vista de outro personagem, mesmo que volta e meia negado pelo narrador. Por isso, pode-se considerar a relação mais complexa dentre as três apresentadas e esmiuçadas na trama. Há a impressão de que ao usar Fernando para suprir a necessidade de atenção que não conseguia nem do marido nem dos filhos, ela inverteu as relações de poder. Perante ele, ela se tornou insensível e autoritária, enquanto Fernando é o submisso pelo amor que sente. Contudo, apesar dos maus tratos, ele não se afasta:

> Durante largos años, qué de noches, ante el terror de una velada solitaria, ella lo llamó a su lado, frente al fuego que empezaba a arder en los gruesos troncos de la chimenea. En vano se proponía hablarle de cosas indiferentes, le trepaba por la garganta hasta los labios, comenzaba a hablar.
> Hablaba y él escuchaba. Jamás tuvo una palabra de consuelo, ni propuso una solución ni atemperó una duda, jamás. Pero escuchaba, escuchaba atentamente lo que sus hijos solían calificar de celos, de manías (BOMBAL, 1997, pp. 126-127).

Quando finalmente ele toma a palavra, em Ana María cresce ódio por ele, ódio pela ousadia dele estar diante dela como um igual: "¿con qué derecho la consideraba su igual?" (Ibid., p. 127). Já morta, ainda assim, Ana María se ressente de perder seu *status* privilegiado de esposa intocável caso os discursos fossem igualados e ambos fossem igualmente considerados na relação. De fato, todas as relações de Ana María eram desiguais. Assim, manter Fernando sob seu poder tinha sido a forma de conseguir, ao menos em parte, reverter a dominação e a humilhação que sofria (LINDSTROM, 1987).

Ana María entende nestes momentos finais que a humildade do homem a humilhava de volta:

> ¡Este hombre! ¡Por qué aun amortajada le impone su amor! Es raro que un amor humille, no consiga sino humillar. El amor de Fernando la humilló siempre. La hacía sentir más pobre. No era la enfermedad que le manchaba la piel […] Lo despreciaba porque no era feliz, porque no tenía suerte" (BOMBAL, op. cit., p. 126).

Enquanto também a aparência física do homem é motivo de repulsa para Ana María, Fernando reitera seu amor por ela na velhice, "amaba en ti ese patético comienzo de destrucción. Nunca hermosura alguna me conmovió tanto como esa tuya em decadencia. /Amé tu tez marchita […]. Amé tu cuerpo maduro […]" (Ibid., p. 129).

Em curto monólogo, Ana María conta sobre uma reunião da qual Fernando foi embora sem lhe dar satisfação ou se despedir. Neste momento, percebe que o homem a cativara, a envolvera "en tus redes. Para sentirme vivir, necesité desde entonces a mi lado ese constante sufrimiento tuyo" (Ibid., p. 138).

Esta é a relação mais perversa de Ana María. Fernando é fonte tanto de repulsa quanto de atração. O prazer nasce do permanente desejo de mantê-lo próximo para poder rejeitá-lo. Fernando, em contrapartida, reconhece seu egoísmo no desejo de ouvi-la apenas para, na expectativa, ela cair de amores por ele. Seu egoísmo chegou ao limite de desejar a morte dela para ser livre:

> Ana María,¡es posible! ¡Me descansa tu muerte!
> Tu muerte ha extirpado de raíz esa inquietud que día y noche me azuzaba a mí, un hombre de cincuenta años, tras tu sonrisa, tu llamado de mujer ociosa.

> […] Necesitaba tanto descansar, Ana María. ¡Me descansa tu muerte!
> […] Sí, esto contento. Ya no necesitaré defenderme contra un nuevo dolor cada día.
> Me sabías egoísta, ¿verdad? Pero no sabías dónde era capaz de llegar mi egoísmo. Tal vez deseé tu muerte, Ana María (BOMBAL, 1997, pp. 139-140).

A morte livra os dois desta relação vampiresca, deste jogo de servo-escravo. Fernando é escravo de Ana María ao ouvir suas confidências. Ela é escrava dele quando já se sente presa em sua teia de aranha (GUTIERREZ MOUAT, 1987).

Há um paralelo entre esta relação de Ana María e o amor cortês da Idade Média, no qual "the male becomes the lady's idolizer always available and trying to win and please her. Interestingly, the language of piety is transferred into the conventions of courtly love, making the lady an ennobling spiritual force that in many ways resembles the Virgin Mary" (LLANOS M., 2009, p. 149). Ana María estabelece o jogo de rejeição e indiferença diante do admirador, mas não consegue evitar cair nas redes de Fernando (LINDSTROM, 1987; LLANOS M., 2009).

Os três homens que marcaram a vida da morta representam os estereótipos do amante em suas três instâncias: Ricardo é a tirania e o vigor físico; Antonio é o orgulho e o poder inviolável; e Fernando é o racionalismo e a frieza. Estes estereótipos estão no imaginário internalizado por homens e mulheres. Ao romper o nó que a atava aos seus amantes, ela consegue finalmente empreender sua viagem em direção ao coração do telúrico (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b).

As jornadas finais, tanto a de Ana María como a de Joana, são viagens rumo ao infinito, tanto de uma realização futura para além das páginas do romance, como é o caso do texto de Lispector, quanto de uma comunhão com a natureza, cíclica, na qual nada se perde, tudo se transforma, no caso de Bombal. Os detalhes dessas viagens e suas relações com o natural (flora e fauna) serão esmiuçados nos próximos dois capítulos.

2. A casa infamiliar

Aurelia era uma criada; mal sabia escrever, mal sabia ler. Seus olhos eram negros, seus cabelos negros e lisos como as crinas dos cavalos. Quando acabava de limpar as caçarolas ou os pisos, pegava um lápis e um papel e ia a um canto para desenhar cavalos.

Azeviche, Silvina Ocampo

A linha insólita-absurda-estranha foi um fio condutor da literatura escrita por mulheres latino-americanas a partir da segunda metade do século XX (ARAUJO, 1982). O insólito está presente em terras rio-platenses desde os modernistas Horacio Quiroga, Felisberto Hernandez e Leopoldo Lugones. Seu *status* de vertente consagrada e reconhecida teve a afirmação com Bioy Casares, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar. A influência e a grandeza destes escritores foram cruciais para o *boom* literário que viveria a região décadas adiantes.

Entre as escritoras que seguiram, e muito bem, esta linha limítrofe entre real e imaginário se encontra Silvina Ocampo. Uma das coisas que chama atenção nas composições desta escritora argentina são os ambientes domésticos, dos quais partimos para estabelecer um paralelo entre ela e as autoras aqui em análise.

O leitor sempre desarmado diante de um relato estranho é uma das marcas dos textos da argentina. Os contos do livro *A Fúria e outros contos* são ambientados, em sua maioria, em espaços domésticos de cidades argentinas, nos quais as situações banais próprias são atravessadas por um estranhamento provocado por uma impressionante extravagância imaginativa (HOSIASSON, 2017). Contos como “A casa de açúcar”, “A voz ao telefone” e “O vestido de veludo” são exemplos deste insólito que invade, inesperadamente, o ambiente rotineiro e comum do lar.

O primeiro, citado por Cortázar como conto fantástico no qual a possessão fantasmal se opera com uma grande efetividade narrativa (apud HOSIASSON, 2017), é narrado em primeira pessoa pelo marido de Cristina, quem se transforma, ao longo do texto, na antiga proprietária da casa, Violeta.

Após muito tempo buscando um lar para viver com sua mulher, com a exigência de que deveria seria um espaço recém-construído, por conta da crença de que os antigos moradores interferem na vida dos novos, o narrador encontra esta “casinha na Calle Montes de Oca, que parecia de açúcar. Sua brancura brilhava com extraordinária luminosidade” (OCAMPO, 2019, p. 33). No entanto, ele teve conhecimento de que havia sim sido habitada.

Sua mulher exclama quando a vê: “Ninguém poderá influenciar nossa vida ou contagiá-la com pensamentos que infectam o ar” (OCAMPO, 2019, p. 33). A brancura e clareza da aparência enganam e o marido começa a ver Cristina, aos poucos, se transformar na antiga proprietária. Ao longo do conto, “os contrastes entre vida e morte, luz e sombra, sanidade e loucura, vão se processando aos olhos do narrador que relata como numa confissão” (HOSIASSON, 2017, p. 156).

Ao fim do texto, quando o marido retorna da visita à professora de canto de Violeta, encontra a transformação completa de Cristina em Violeta ou, como ele enfatiza,

> ao menos para mim [...]. Passei a segui-la o tempo todo, para flagrá-la os braços de seus amantes. Distanciei-me tanto dela que a via como uma estranha. Numa noite de inverno, ela fugiu. Procurei por ela até o amanhecer.
> Já não sei quem foi vítima de quem, nesta casa de açúcar que agora está desabitada. (OCAMPO, op. cit., p. 42)

O “ao menos para mim” e “já não sei quem foi vítima de quem” ressalta a dubiedade do texto. Será que ouve transformação mesmo de Cristina ou o marido, mergulhado em mentiras e medos, enlouqueceu? As diversas leituras possíveis do conto dão o tamanho da escrita de Silvina.

Os espaços domésticos de Ocampo são palco de embates entre adultos e crianças, entre patrões e empregados (babás, cozinheiros, costureiras, empregados em geral), e entre maridos e esposas. Por meio da lividez de uma casa de açúcar, da docilidade do mundo de uma costureira num quarto da Recoleta ou da suntuosidade e abundância de um casarão oligárquico, verdadeiros mundos oníricos e mágicos, Silvina leva o leitor a mergulhar em sua prosa inocente, irônica e mordaz ao mesmo tempo, na qual “o sinistro e o estranhamento (o *Unheimliche* freudiano) se insurgem como uma onda capaz de destruir qualquer proteção da equilibrada rotina burguesa” (HOSIASSON, 2019, p. 215).

Tanto Clarice Lispector quando María Luisa Bombal compuseram ambientes domésticos decorados com esse *Unheimliche*; espaços nos quais suas personagens não se sentem confortáveis e perambulam sem se sentir pertencentes.

Essa inadequação reflete o processo de questionamento da genealogia como formação da identidade e da figura do pai como pilar de significação social. O poder da figura masculina espelha o poder do Estado sobre os corpos, pensando, com Francine Masiello, que a família é um simulacro do que acontece, em sentido macro, no Estado-Nação:

> desde Aristóteles, se ha considerado tan estrecha esta relación, que se ha llegado a la hipótesis de que la familia es el eje motivador del Estado en formación. Se experimenta entonces una especie de ‘naturalización’ donde

> los miembros de la familia llegan a entender los valores de autoridad, moral, obediencia y respeto por la propiedad privada (MASIELLO, 1985, p. 812).

Questionar a genealogia é questionar também o cânone literário e buscar estabelecer novas conexões, uma nova ascendência.

Como já foi mencionado no capítulo anterior, apesar de carregar o estereótipo de espaço próprio da feminilidade em oposição ao espaço público historicamente masculino, a casa pode ser também um espaço de cerceamento e aprisionamento dos corpos, além de símbolo de um futuro estático ou degradado.

A casa em Lispector e Bombal e, por que não, também em Ocampo, é um espaço ambíguo, de sentimentos contraditórios, de afeição e de repulsão. Sobretudo, é um ambiente em que as protagonistas mergulham na própria subjetividade por meio de devaneios, sonhos e solilóquios. O espaço doméstico trava um embate com o espaço externo e com a natureza, no qual o corpo feminino se encontra e, paradoxalmente, se perde.

Trata-se de um espaço de ruminação e de mergulho das subjetividades das protagonistas dentro delas mesmas, de silêncio constante, de conflitos familiares e de sentimentos fortes, muitas vezes violentos.

Ele se caracteriza principalmente por dois movimentos. O primeiro, de fora para dentro, é o da invasão da natureza no ambiente interno. Mesmo que elas tentem evita-lo, o espaço doméstico se vê invadido por uma diversidade de formas e símbolos do natural. As casas e apartamentos que ambientam os textos das duas autoras são tomados por elementos naturais, plantas, insetos, bichos de estimação (e outros animais), fenômenos da natureza, entre outras aparições. Entre os elementos naturais que marcam presença ou invadem os espaços domésticos, está a própria natureza humana. Muitos mitos criados acerca do feminino relacionam a mulher às forças naturais. Contudo, estes mitos não são lineares e imutáveis; são fluídos e muitas vezes tão opostos que a distância entre as imagens borra a origem comum entre elas.

O segundo movimento é o de dentro para fora. Neste se quebra o vínculo com as quatro paredes do lar e as protagonistas alcançam o espaço externo, onde elas se sentem, definitivamente, pertencentes. Este segundo movimento será tema do próximo capítulo.

2.1 Espaços domésticos e a invasão da natureza

La Última Niebla começa dessa forma:

> El vendaval de la noche anterior había remojado las tejas de la vieja casa de campo. Cuando llegamos, la lluvia goteaba en todos os cuartos.
> – Los techos no están preparados para un invierno semejante – dijeron los criados al introducirnos en la sala, y como echaran sobre mí una mirada de extrañeza, Daniel explicó rápidamente:
> – Mi prima y yo nos casamos esta mañana (BOMBAL, 1997, p. 55).

A primeira impressão é dada pela velha casa de campo com goteiras que caem por todos os cantos, causadas pelo vendaval da noite anterior. Esta primeira imagem funciona como presságio do destino da personagem, marcado pela decadência e infelicidade. O poder destrutivo da natureza, associado à fragilidade da construção, mostra um mundo a ponto de ruir, tanto no plano natural quanto no humano: "the house here is a hostile space rather than a refuge, evidently lined with a patriarchal family tradition that is life threatening for the narrator" (LLANOS M., 2009, p. 116). A fragilidade da construção remete à fragilidade dos laços conjugais, união que só foi oficializada para livrar a narradora sem nome da alcunha de "solteirona" e, para Daniel, poder se casar de novo após a morte da primeira esposa. Neste caso, natureza e ambiente doméstico são indissociáveis.

A ambivalência da imagem da mulher, ora Eva, ora Virgem Maria, ora fonte de vida, ora fonte das trevas, traz consigo a própria ideia de Outro. O Outro é necessário para que o sujeito se afirme como Eu, como consciência. Somente a presença de outro semelhante, no caso do gênero masculino de outro homem, permite passar da imanência para a transcendência. No entanto, a liberdade do outro é uma ameaça à soberania e ao poder do Eu, afinal "toda consciência aspira a colocar-se como sujeito soberano. Toda consciência tenta realizar-se reduzindo a outra à escravidão" (BEAUVOIR, 2016, p. 199). A mulher atende às exigências do homem, pois concentra em si a natureza exterior e o semelhante muito parecido ao masculino. Ela "não lhe opõe nenhum o silêncio inimigo da natureza, nem a dura exigência de um reconhecimento recíproco; por um privilégio único, ela é uma consciência e no entanto parece possível possuí-la em sua carne" (Ibid., p. 200).

A própria ideia de Outro é ambivalente, pois, apesar de ser o Mal, ao ser necessário ao sujeito, retorna ao Bem; apesar de ser o caminho para a infinitude, o Outro é o limite para esta. Assim, a figura feminina encarna a passagem incessante de um conceito a outro. Já que a relação entre os gêneros é marcada pelas dicotomias, ela é a transição entre o Bem e o Mal, a Esperança e o Fracasso, o Ódio e o Amor, entre outros (Ibid.).

Como a Natureza provoca no homem sentimentos conflitantes, ao buscar na mulher essa força natural, os mesmos sentimentos serão inspirados por ela. Um exemplo usado pela filósofa francesa, entre tantos, é o da fonte da vida e fonte de destruição. A partir da

instauração e instituição do patriarcado, a Vida tomaria dois rumos complementares e díspares. De um lado, ela é a consciência, a transcendência, o espírito. Do outro, ela é matéria, passividade, imanência e carne (BEAUVOIR, 2016). Toda fecundidade é dotada de passividade. A mulher é a terra e o homem é a semente. Mesmo que seu papel seja necessário e vital, pois nutre, abriga e protege o futuro, sua importância é superficial se comparada à importância do movimento e da ação masculinos. Isso porque qualquer sistema dicotômico não é uma simples divisão descritiva, é a concretização da hierarquia que "classifica os dois termos polarizados de modo que um deles se torna o termo privilegiado e o outro sua contrapartida suprimida, subordinada, negativa" (GROSZ, 2000, p. 47).

A posse da mulher tem como objetivo a dominação e controle da Natureza por meio de um objeto privilegiado. A esposa torna-se a presa desejável. O homem terá à mão toda a fauna e flora, pedras preciosas, nascentes de rios, a terra, a água. O corpo domesticado é um corpo instrumental, com objetivo e função. As terras virgens nunca antes exploradas por outro homem se tornam um território que leva seu nome.

A partir deste momento, o corpo feminino perde toda sua carga erótica; é um corpo respeitado e menosprezado porque cotidiano. O casamento nasce para socializar e estatizar o erotismo, mas só consegue reprimi-lo ainda mais:

> para arrancar a mulher à Natureza, para escraviza-la ao homem mediante cerimônias e contratos, elevaram-na à dignidade de pessoa humana, deram-lhe liberdade [...]. A mulher só se tornou livre tornando-se cativa; renuncia a esse privilégio humano para encontrar de novo sua força de objeto natural (BEAUVOIR, op. cit., p. 257).

Em *La Amortajada,* a cena em que Antonio leva Ana María para a casa em que ele nasceu e sempre viveu, onde os pais morreram, parece a ilustração da retirada da mulher do âmbito natural e seu aprisionamento dentro do mundo masculino.

O novo ambiente contrapõe Natureza e Cidade. Apesar de nela experimentar o prazer sexual, ao mesmo tempo repudiado e desejado, a casa é para Ana María um ambiente inóspito. Ela "recuerda como si fuera hoy el jardín estrecho y sin flores, tapizado de musgo sombrío y el estanque de tinta sobre cuya superficie se recortó su propia imagen envuelta en el largo peinador blanco" (BOMBAL, 1997, p. 144). O musgo sombrio, o pequeno jardim e a paisagem sem flores são reforçados pelos muros muitos altos; uma casa de pedra esverdeada numa cidade imensa, calada e triste. A frieza do granito e da parede montanhosa que envolve a casa, somada à claustrofobia das ruas estreitas, encarcera este corpo já aprisionado e antes acostumado ao quarto cálido: "al eterno susurrar de los trigos, de los bosques, al chasquido del río golpeando las piedras erguidas contra la corriente, [ella] había empezado a sentir

miedo de ese silencio absoluto y total que solía despertarla durante las noches" (BOMBAL, 1997, p. 146). O calor do espaço da infância se opõe ao frio insólito que a impossibilita de viver na nova casa. No estanque, ela se reflete: "miró afligida el paisaje que se reflejaba invertido a sus pies. Unos muros muy altos. Una casa de piedra verdosa. Ella y su marido como suspendido entre dos abismos: el cielo, y el cielo en el agua" (Ibid., p. 146). O espelhamento entre natureza e céu é frequente no livro, o paralelo entre o Paraíso terrenal e a divindade da imanência. Contudo, quando o marido joga um cascalho na água e a imagem do todo se desfaz, ela sente o mundo se desmanchando, como um presságio do fim do mundo.

Após a saída para a casa da avó, fugindo deste ambiente frio, antecipação da mortalha que vestirá no fim da vida, ela pede que Antonio a aceite de volta. Com uma frieza que será constante na vida do casal, eles passam a viver então na fazenda familiar, no "fundo que ella indicó, el que le había dado su padre por dote. Pero Antonio guardo su selva negra, conservo su casa y sus intereses en la ciudad" (Ibid., p. 151). É na fazenda chilena (no "fundo") que ela conhecerá a rotina do casamento, do rodear-se de filhos, das tarefas domésticas, do cotidiano repetitivo e do "tener que peinarse, que hablar, ordenar y sonreír [...]. Tener que peinarse, que hablar, ordenar y sonreír" (Ibid., pp. 152-153).

2.2 A permeabilidade da casa bombaliana

Em *La Amortajada*, a imagem da Héstia comandando todos os afazeres do lar, mas sem ter comando real sobre ele, passa a ser subvertida e questionada. A variação da focalização permite novas perspectivas espaciais e o ambiente doméstico, antes associado à proteção e abrigo, passa agora a ser o espaço da errância e do deslocamento. Um deslocamento tanto imaginativo quanto físico.

Com relação à fuga que se opera em direção à natureza e a outros espaços, falaremos no capítulo seguinte. Neste, pensaremos sobre o deslocamento (também imaginativo) imposto pela apropriação dos lares pelos elementos externos. O enclausuramento no interior dá vazão ao fluir da interioridade.

Mergulhada na rotina da mulher burguesa, a protagonista de *La Amortajada* não encontra momentos para refletir sobre suas vontades, o que só acontece após sua morte, à margem das leis do patriarcado. Seu ataúde, aparentemente tão limitador do corpo quanto a casa, não impede que ela atinja uma nova consciência e tenha sensações até então não experimentadas.

O caixão aparece com significado duplo nos dois romances de Bombal: a simbolização da morte e o desejo de vida. Em *La Última Niebla*, a protagonista se vê, a todo momento, diante da morte. Ao olhar a primeira mulher do marido no seu caixão e ver seu rosto "descolorido, sin ni un toque de sombra en los anchos párpados cerrados. Un rostro vacío de todo sentimiento" (BOMBAL, 1997, p. 58), ela se sente invadida por um silêncio, "un gran silencio, un silencio de años, de siglos, un silencio aterrador que empieza a crecer em el cuarto y dentro de mi cabeza" (Ibid., p. 58).

Sua suposta semelhança com a morta seria, segundo Baker (1986), um desejo do próprio marido. Diante do espelho, ao soltar os cabelos, ela percebe que eles perderam o tom vermelho e o brilho de seda, e agora são "un casco guerrero [...]. Mi marido me ha obligado después a recoger mis extravagantes cabellos; porque en todo debo esforzarme en imitar a su primera mujer, a su primera mujer que, según él, era una mujer perfecta" (BOMBAL, op. cit., p. 60).

O silêncio e a morte paralisam e impossibilitam o curso do tempo. A protagonista sem nome está, assim, tão limitada quanto seu reflexo sobre o corpo deitado no caixão. Dessa forma, destaca-se a imobilidade, o silêncio e a opressão dos espaços, tanto da casa quanto do ataúde (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b). A casa é comparada a um túmulo em "la pequeña colina sobre la cual la casa está aislada entre cipreses, como una tumba" (Ibid., p. 59).

Enquanto a água, em seu estado líquido e em forma de chuva, aparece no parágrafo inicial da novela como a entrada do subconsciente na experiência real e, um pouco depois, em "nueva y violenta racha de lluvia se descarga contra los vidrios" (Ibid., p. 57) para representar a continuidade entre as reações humanas e os fenômenos da natureza (SOSNOWSKI, 1973), seu estado gasoso, em forma de neblina ou névoa, carrega dois significados essenciais para a narrativa. O primeiro está diretamente atrelado ao estado de morte instaurado desde o começo do relato. O seguinte trecho é exemplar para entender como o motivo funciona:

> La niebla se estrecha, cada día más, contra la casa. Ya hizo desaparecer las araucarias cuyas ramas golpeaban la balaustrada de la terraza. Anoche soné que, por entre rendijas de las puertas y ventanas, se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y esfumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles, y se entrelazaba a mis cabellos, y se me adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo… Sólo, en medio del desastre, quedaba intacto el rostro de Regina, con su mirada de fuego y sus labios llenos de secretos (BOMBAL, op. cit.., p. 64).

Segundo Cedomil Goic, "la función específica de la niebla es representar lo ominoso, la presencia de las potencias hostiles del mundo". Bombal elege a névoa como elemento

fundamental “en correspondencia con otros elementos oscuros que pesan abominablemente sobre el personaje y acrecientan el sentimiento de anulación personal a que lo somete su negación erótica” (GOIC, 1963, pp. 76-77). No fragmento destacado, que na novela é estruturado de forma isolada, entre silêncios textuais, a névoa penetra o ambiente familiar, seja a casa ou a mente, transformando-o em infamiliar. O espaço doméstico, sempre negativo para a mulher (OROZCO VERA, 1993) é também o espaço do signo da morte.

Elemento com valor semelhante, tanto na imobilidade quanto na supressão dos limites (o que será abordado mais a adiante), a poeira aparece como elemento externo invasor de ambientes domésticos e funciona também como símbolo de morte em Lispector. Ela aparece em *O Lustre*, na estada de Virginia na casa das primas Arlete e Henriqueta.

Após o casamento de seu irmão Daniel, Virgínia resolve aceitar a moradia delas. Perto da casa das primas, “o velho carro entrava enfim na rua poeirenta” (LISPECTOR, 1999b, p. 117), apontando a velhice e a poeira, marca do espaço das primas, antes mesmo de entrar nele. O narrador nos conta que “em breve ela veria aquela pobre casa que só visitara rapidamente com medo de se contagiar, duas vezes apenas durante tanto tempo na cidade”. A casa das primas, continua o narrador, “era dessas casas onde alguém procurava sentar nos bordos da cadeira, onde se surpreendia a evitar o toque das jarras de flores e a beber com cautela um copo d’água até o meio” (Ibid., p. 117). A imagem “sentar nos bordos da cadeira” está presente também no conto clariceano “A Imitação da Rosa”, no qual Laura devagar “se sentou calma no sofá. Sem apoiar as costas” ou quando “da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranquila como num trem” (Id., 2016, p. 174; p. 178). O sentar-se à beira ou sem se apoiar no encosto é sinal de desconforto e de que, a qualquer momento, se não forem tomados todos os cuidados, o mundo obscuro recalcado será despertado. O movimento de Laura contrasta com o do marido Armando, que, assim que ela volta do período fora, pode “enfim se recostar com abandono” (Ibid., 160). Não apenas esse pequeno fragmento pode ser relacionado ao conto como também a jarra de flores, o desencadeador da desmaterialização de Laura. De fato, Virgínia apresenta um quadro semelhante ao de Laura. A protagonista de *O Lustre* sabe que precisa evitar tudo neste novo velho ambiente, no qual “havia nas salas sombrias e nada extraordinárias algo que sobressaltava e que alertava porque continha uma intimidade envolvente e infamiliar.” As primas Arlete e Henriqueta eram as próprias figuras da “pobreza e velhice” (Id., 1999b, p. 160). Elas e tudo o que as cerca são a lembrança, a todo instante, de que a morte está à espreita e de que não é possível fugir dela.

A casa “era tão velha que seu antigo morador transferira-se com receio de que ela desabasse”, o sótão escuro, a cama dura, na qual se deitou “aspirando aquele cheiro indefinível de velhice em que ela se envolvera”, e o ateliê de costura das primas “sombrio e poeirento parecia ainda mais decadente do que o resto da casa” (LISPECTOR, 1999b, p. 119).

Já instalada neste ambiente, “ela desceu tarde para o café, pálida e inexpressiva, com aquele ar resignado e altivo que os dias com as primas lhe haviam emprestado” (Ibid., p. 120). O ar pálido, a ausência de vida que as primas lhe emprestam, esconde uma pulsão, uma reação violenta. Convidada para coser junto com elas, Virgínia reage com “violência abafada”. Neste momento, ela empalidece. Seus olhos escurecidos transparecem a força interna desconhecida: “Deus meu, de onde lhe vinha aquela força, ela sempre fora sossegada... Nesse instante odiava com tanto prazer as duas velhas que mergulhada numa escura sensação extraordinária de profundeza e pecado respondeu-lhe qualquer coisa” (Ibid., p. 120).

Começa então a bordar com Arlete e Henriqueta. A fome constante não passa com as “comidas pequenas, frias e sem cheiro. O café era trazido da cozinha e abafado com um estranho capuz que parecia olhar e sorrir, grosso de poeira. A própria sala de costura cheirava a poeira molhada, a mofo, a fazenda nova e a café com batata-doce fria” (Ibid., pp. 120-121). A fome se transforma em cólera. A casa das primas lhe dá a sensação constante da morte do corpo (a velhice) e da morte em vida, estimuladas pela poeira, símbolo de imobilidade e de encobrimento dos contornos. Vida e morte associa esta vida pálida e sem cor com a figura feminina. O medo dela está associado à fúria e ao prazer do ódio. A morte, que a atravessa desde a infância, parece fluir nesses momentos angustiantes por meio desse medo e da paixão pela existência.

Num dia de domingo, dia de folga, Virgínia está no jardinzinho com plantas murchas que lhe lembram a Granja: “Sentia em si uma espécie de vida que lhe dava asco de si própria, suspiros constantes de impaciência e tudo isso misturado a uma fome real que era mais violência do que fome” (Ibid., p. 121). Esse asco remete à náusea tão presente nos textos clariceanos como reação orgânica (o enjoo, o vômito, o nojo) diante do mundo que não pode ser controlado ou explicado pela consciência (NUNES, 2009). Em *Perto do Coração Selvagem*, no contato físico com a tia após a morte do pai, Joana sente que “a língua e a boca da tia eram moles e mornas como as de um cachorro, [...] fechou os olhos um instante, engoliu o enjoo e o bolo escuro que lhe subiam do estômago com arrepios por todo o corpo” (LISPECTOR, 1998c, p. 37). Assim como Virgínia, ela tem uma reação violenta, sai correndo

em direção ao mar. A compreensão ou o contato com a absurdo da existência leva ao ímpeto violento.

Voltando à Virgínia, os últimos momentos na casa das primas acontecem nesse domingo, quando ela chama uma das primas de cadela, “cadela mentirosa” (LISPECTOR, 1999b, p. 122). Não aguentando mais a vida cheia dessa fome real, “mais violenta que a própria fome”, ela resolve ir embora. “Passou a noite acordada arrumando as malas, disfarçando um sentimento de horror e medo que apontava no seio e que ameaçava lançá-la para fora da compreensão” (Ibid., p. 123).

Após pegar um taxi para longe daquela decadência, ela entra numa leiteria onde “pediu café, leite, biscoitos, bolos, comia sôfrega e sensível como depois de um castigo, comia e sofria parando a instantes para conter uma espécie de dor que lhe subia do corpo até a garganta e que ela disfarçava com um sorriso, os olhos ardendo sombrios” (Ibid., p. 123).

Sua *hybris* parece comedida, mostra-se intacta quando xinga a prima de cadela. Mas o infamiliar, a morte que parece espreitá-la, atira-a ao transbordamento, à transgressão. A criação da sociedade das sombras junto com o irmão Daniel fora um impulso guiado pelo medo e pela coragem de explorá-lo. O mesmo sentimento que amedronta, que paralisa, para Virgínia é aquele que parece permitir a vida. É o fluir da vida em face da morte.

Para Vilma Arêas, muitas personagens de Clarice são também “tomados por sentimentos fortes e violentos, impulsos de agressão e destruição, às vezes inexplicados” (AREAS, 2021, p. 134). Como Freud analisou, os conflitos familiares são uma mescla de afetos e hierarquias, de violência e proteção, de sexualidade, paixões e interesses, de matrimônio e patrimônio e o ambiente doméstico pode se tornar palco também de sentimentos contraditórios e violentos. Neste sentido, vale a pena considerar o conceito de *pathos* literário tipicamente clariceano que, conforme Benedito Nunes, se caracteriza primordialmente por duas marcas. A primeira delas a dos sentimentos fortes (raiva, enjoo, cólera e ódio alternados com sentimentos mais amenos ou alegres) que ou motivam a narrativa ou afloram em momentos culminantes. Os personagens acometidos por estes sentimentos vivenciam “fragilidade do caráter, a conduta moralmente ambígua e o relacionamento intersubjetivo antagónico, ora agressivo, ora submisso, [...] quase sempre mais pacientes do que agentes de uma experiência interior que não podem controlar” (NUNES, 2006, p. 274). A segunda marca seria a angústia do desejo, a *hybris*, a insaciabilidade, semelhante a uma inquietude espiritual, que expõe as personagens ao risco do excesso e da desmedida, levando-as a transgressões da ordem por um desejo de se realizar ou expressar. De acordo com o crítico, “essa inquietação acompanha a introspecção em que vivem mergulhadas as personagens femininas, subjugando-

as a uma constante acuidade reflexiva sobre seus próprios desejos e intenções, o que as torna constantes expectadoras de si mesmas" (NUNES, 2006, p. 274). Os sentimentos fortes irrompem diante de seus opostos, ou seja, no caso de Virgínia, diante de sua angústia e do sentimento de morte que experimenta na casa, ela se manifesta com violência ao xingar a prima e com prazer ao parar numa leiteria para comer com furor.

No caso de *La Última Niebla,* retomando a cena da névoa invadindo a casa, o quarto e até os sonhos da protagonista, o que permanece intacto neste cenário é o rosto da cunhada Regina, com seu olhar de fogo e seus lábios cheios de segredos feito contraponto e, ao mesmo tempo, o oposto da protagonista. Enquanto esta vive um casamento sem amor e desejos não satisfeitos, Regina sintetiza um erotismo que a agride o tempo todo: a enfrenta com um olhar de cólera: "opone a mi mirada otra mirada llena de cólera"; é mulher de cabelos soltos que se prendem aos botões da blusa de seu amante enquanto toca de memória o velho piano "a su juego confuso e incierto, presta unidad y relieve una especie de pasión desatada, casi impúdica", e quando atravessa com lentidão a sala, "se allega a mí casi hasta tocarme. Tengo muy cerca de mi cara su cara pálida, de una palidez que no es en ella falta de color, sino intensidad de vida, como se estuviera siempre viviendo una hora de violencia interior" (BOMBAL, 1997, pp. 60-61).

O último gesto provoca, na protagonista, a sensação de fogo circulado nas veias. A violência associa-se ao prazer e ao desejo. Goic (1963) analisou a indestrutibilidade da figura de Regina como o triunfo da paixão diante das potências destrutivas da vida. Ela proporciona à mulher sem nome a percepção de sua condição de mulher morta em vida (AGOSÍN, 1983), pois Regina é o ser feminino que, por meio da satisfação de seus desejos, desobedece às leis que lhe são impostas (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b). Por isso, ela é o desdobramento da protagonista, seu ego imaginário, o corpo em busca de si mesmo e a partir do qual imagina seu próprio amante (GUTIERREZ MOUAT, 1987). A respeito do corpo em busca de si, há uma cena em que a mulher sem nome observa Regina adormecida num divã:

> ignoraba que los seres embellecieran cuando reposan extendidos. Regina no parece ahora una mujer, sino una niña muy dulce y muy indolente. Me la imagino dormida así, em tibios aposentos alfombrados donde toda una vida misteriosa se insinúa en un flotante perfume de cabelleras y cigarrillos femeninos (BOMBAL, op. cit., p. 63).

Esta cena sinestésica (sensorialidades do tato, do olfato, do paladar aflorados) é a completa oposição da cena da primeira mulher de Daniel morta em seu ataúde. Enquanto a última simboliza o vazio completo de sentimento, o sono de Regina inspira um mundo vibrante. As imagens de ambas as mulheres simbolizam a oposição Vida-Morte e apontam a

dois caminhos possíveis: a resignação ou a satisfação do desejo vital (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b). Esse movimento de desdobramento especular não ocorre apenas entre a protagonista e Regina; pode ser percebido também nos efeitos que o amante de Regina provoca na protagonista. Quando os homens retornam da caça, ela se vê rodeada dele e de animais que

> vienen a desplomarse, exhaustos, a mis pies. Se alinea delante de mí una profusión de alas muertas, de pobres cuerpos mutilados, embarrados.
> El amante de Regina deja caer sobre mis rodillas una torcaza aún caliente y que destila sangre […], el cazador se obstina en mantener, contra mi voluntad, aquel vergonzoso trofeo en mi regazo. […] Cuando él afloja su forzado abrazo levanto a cara.
> Me intimida su mirada escrutadora y bajo los ojos. Al levantarnos de nuevo, noto que me sigue mirando. Lleva la camisa entreabierta y de su pecho se desprende un olor de avellanas y a sudor de hombre limpio y fuerte. Le sonrío turbada (BOMBAL, 1997, pp. 63-64).

Os motivos da presa e do caçador serão retomados no conto de Bombal intitulado “Las Islas Nuevas”. Nesta narrativa de evidente cunho fantástico, Yolanda é uma mulher misteriosa que carrega um toco de asa atrofiado no ombro direito e Juan Manuel é um dos homens que aparece na estância La Figura e se fascina com ela. A primeira vez que a encontra, ela está tocando piano (mais um motivo recorrente em Bombal) e ele observa como ela “se levanta, crece, se desenrosca como una preciosa culebra. Es muy alta y extraordinariamente delgada”, e como é “pálida, aguda y un poco salvaje […]. Unos pies demasiado pequeños. […] Liviana, eso sí, muy liviana. Y esa mirada oscura y brillante, ese algo agresivo huidizo” (Ibid., pp. 181-182). Estas características selvagens da mulher serão reforçadas pela comparação com uma cobra e uma gaivota.

A dupla atribuição, tanto réptil quanto ave, cobra e gaivota, atrelam Yolanda à natureza primordial e indomável (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b). Em seu corpo, convergem elementos de ancestralidade, das profundezas do subconsciente (a personagem vive constantemente no mundo onírico), e da vida espiritual (MORA, 1987). Estudos mais contemporâneos, principalmente o de Malva Marina Vásquez (2017), se debruçam sobre o devir-animal de Yolanda como uma desterritorialização dos espaços destinados à mulher, em especial a fazenda e o interior chileno. A protagonista, colocada num espaço à margem da civilização, pode, assim, construir um outro, mesmo que este espaço-outro continue inserido no doméstico. A Vásquez utiliza a estética da insularidade de Deleuze para pensar na constituição de um novo ser-mulher, ser mulher-gaivota.

Mas, além do isolamento imposto pela fazenda numa região distante da metrópole, Yolanda está confinada dentro de sua própria casa, o que impulsiona sua vida onírica, como na cena em que Juan Manuel entra em seu quarto:

> Velada por los tules de un mosquitero advierte una cama estrecha donde Yolanda duerme caída sobre el hombro izquierdo, sobre el corazón; duerme envuelta en una cabellera oscura, frondosa y crespa, entre la que gime y se debate. […] Ella se aferra a sus dedos, y él la ayuda entonces a incorporarse sobre las almohadas, a refluir de su sueño, a vencer el peso de esa cabellera inhumana que debe atraerla hacia quién sabe qué tenebrosas regiones (BOMBAL, 1997, p. 195).

A cabeleira, como vimos, é mais um elemento importante no imaginário bombaliano, a atrai para regiões primitivas terrestres, momento da origem de todos os seres vivos e da simbiose entre mulher e natureza (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b). A asa, que poderia ser um símbolo de liberdade, é um membro atrofiado e não está em par, por isso impede que ela se desprenda de sua condição. A anomalia física da protagonista representa um desejo de se desprender das forças primordiais da natureza, das quais tem horror, para alcançar sua completude (MORA, 1987). O signo perde suas conotações positivas e converte-se numa deformação, num elemento rechaçado pelo homem, numa castração no natural no mundo racional e civilizado (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b). O membro atrofiado é símbolo de uma semi-existência, "que aprisiona a Yolanda tanto en el sueño como en la vigilia. Por lo tanto, permanece inmovilizada dentro de si con esa ala extraña que mutila su cuerpo" (AGOSÍN, 1983, p. 87).

Já o sonho não funciona como um elemento surrealista, e sim como "elemento en sí que la conduce a otras esferas para luego regresar a una realidad fusionada con su mundo onírico" (AGOSÍN, 1983, p, 82). Mesmo sendo uma evasão da realidade empírica, na qual ela está limitada pelo "muñón de ala", ela busca se desprender do sonho, pois representa a morte e agradecer ser acordada:

> – Gracias […]. ¡Oh, era terrible! Estaba en un lugar atroz. En un parque al que a menudo bajo en mis sueños. Un parque. Plantas gigantes. Helechos altos y abiertos como árboles. Y un silencio… no sé cómo explicarlo…, un silencio verde como el de cloroformo. Un silencio desde el fondo del cual se aproxima un ronco zumbido que crece y se acerca. La muerte, es la muerte. Y entonces trato de huir, de despertar. Porque si no despertara, si me alcanzara la muerte en ese parque, tal vez me vería condenada a quedarme allí para siempre, ¿no cree usted? (BOMBAL, op. cit., pp. 195-196)

Yolanda é a própria natureza aprisionada no ambiente doméstico. Neste sentido, me parece possível estabelecer um paralelo entre esta personagem e os pássaros ensanguentados trazidos pelos caçadores de *La Última Niebla*. Há um trecho anterior àquela caçada no qual a

protagonista, após fugir da imagem da mulher morta no caixão, sente passar sobre ela "un pájaro de alas rojizas, de alas color de otoño" (BOMBAL, 1997, p. 59). A pomba-torcaz com suas penas amarronzadas pode ser a espécie que a açoita neste momento. Símbolo do desejo de liberdade, ao ser abatida, a ave parece reforçar o cerceamento da fluidez da vida na casa como o espaço aprisionante.

Neste ponto, pensamos ser possível estabelecer alguns nexos entre *La Última Niebla* e o conto "El Árbol", embora a casa de fazenda do romance se oponha à cidade de uma forma ligeiramente diferente ao que acontece no conto. A protagonista sem nome e seu marido Daniel vão até a cidade e a neblina os persegue até mesmo na casa da mãe dele. Já entorpecida pelo vinho e por uma dor intensa, a protagonista acorda sufocada no meio da noite, abre a janela e "me inclino hacia afuera y es como si no cambiara de atmosfera. La neblina, esfumando los ángulos, tamizando los ruidos, ha comunicado a la ciudad la tibia intimidad de un cuarto cerrado" (Ibid., p. 65). Nessa indefinição entre vigília e sonho, a cidade e o quarto fechado estão imersos na mesma atmosfera. A neblina não funciona somente como símbolo de imobilidade e de morte, mas também de apagamento dos limites das coisas e, consequentemente, da linha que separa real e imaginário. Ao contrário de Cedomil Goic (1963) que não via diferença nenhuma entre os efeitos da névoa e da neblina, Saúl Sosnowski (1973) propôs que a neblina, apesar de ser um elemento penetrante, é mais sutil e menos agressiva; ela imaterializa tudo e se transforma em índice do hermetismo; ao passo que a névoa é mais pesada e agressiva.

Neste ambiente nevoento, a protagonista tem uma experiência banhada de indefinição (fato ou fantasia?) com um amante mudo e misterioso, numa casa desconhecida em que a morte parece não ter mais lugar:

> Doy un paso dentro de una habitación cuyas cretonas descoloridas le comunican no sé qué encanto anticuado, no sé qué intimidad melancólica. Todo el calor de la casa parece haberse concentrado aquí. La noche y la neblina pueden aletear en vano contra los vidrios de la ventana; no conseguirán infiltrar en este cuarto un solo átomo de muerte. (BOMBAL, op. cit., p. 67)

A mulher se espraia antes num monólogo em que divaga sobre sua volta ao campo seria uma volta ao campo que seria uma volta à mesmice dos dias, à rotina do marido falando sobre os trabalhos da fazenda, à mesa do almoço, à leitura dos jornais locais, ao remover das brasas do fogo, ao silêncio por falta de assunto entre os cônjuges:

> pasado mañana será lo mismo, y dentro de un año, y dentro de diez; y será lo mismo hasta que la vejez me arrebate todo derecho a amar y a desear, y hasta que mi cuerpo se marchite y mi cara se aje y tenga vergüenza de mostrarme sin artificios a la luz del sol (BOMBAL, 1997, p. 66)

A casa da sogra e a fazenda onde mora são espaços permeáveis, passíveis de serem invadidos por todo tipo de fenômenos naturais. Já a casa do encontro com o amante é inviolável. O espaço da fazenda é oposto ao dessa casa, na qual se concentra todo calor e nem a noite nem a neblina conseguem penetrar.

Se a névoa e a neblina são metáforas da ausência de vida e de sentimento, o fogo surge no ambiente doméstico com significado oposto, ou seja, como símbolo de paixão e desejo. A protagonista, ao sentar-se junto ao fogo, busca "entre las brasas" os olhos do amante furtivo: "Bruscamente, despuntan como dos estrellas y yo permanezco entonces largo rato sumida en esa luz" (Ibid., p. 72).

A casarão da fazenda passa a ser o espaço onde a protagonista perambula devaneando e sonhando, tentando recapitular o ambíguo episódio de adultério na casa da cidade (HOSIASSON, 2013a). O ambiente domiciliar se transforma em palco de suas ruminações. Ela escreve cartas para o suposto amante e as destrói sem enviar, aguarda a reaparição do amado, atenta aos rumores de sua vinda, sentada diante do fogo ou lendo à luz da lâmpada. O texto, no qual predomina o tempo presente até o momento do encontro, passa a ser um relato, em sua maior parte, no pretérito, pois sempre alude aos instantes de paixão que deram significado à sua vida.

A cena da chuva de verão, em que ela conta mentalmente ao amante sobre um encontro erótico com o marido merece destaque. Ela lembra então de um dia ardente de verão, em que marido e mulher estavam "enjaulados frente a frente", num abraço desesperado que a deixara "tendida, humillada y jadeante". De repente, "un murmullo leve, levísimo, empezó a mecerme, mientras una delicada frescura con olor a río se infiltraba en el cuarto. Era la primera lluvia de verano" (BOMBAL, op. cit., p. 79). A chuva deixa o quarto submerso "en un crepúsculo azulado en donde los espejos brillando como aguas apretadas, hacían pensar en un reguero de claras charcas" (Ibid., p. 80). Espelhando a chuva de fora, o quarto se transforma numa poça com águas claras. A imersão na água é um mergulho no bem-estar de si mesma, como acontece nas duas cenas da novela em que ela entra no açude. Submergir-se na água é sabidamente símbolo de regeneração e de potencialidade vital, é mergulhar num mundo disforme, num mundo novo (SOSNOWSKI, 1973).

O ambiente aquático é muito caro à protagonista e à autora. Em "El Árbol", encontramos a mesma sensação de espelhamento da chuva e da natureza. O quarto de vestir

de Brígida, feito um “aquário, é a face inversa do dormitório em que ela se deita ao lado do marido Luis:

> […] apenas pasaba a su cuarto de vestir, su tristeza se disipaba como por encanto. Un oleaje bulle, bulle muy lejano, murmura como un mar de hojas […]. Le bastaba entrar para que sintiese circular en ella una gran sensación bienhechora. ¡Qué calor hacía siempre en el dormitorio por las mañanas! ¡Y qué luz cruda! Aquí, en cambio, en el cuarto de vestir, hasta la vista descansaba, se refrescaba. Las cretonas desvaídas, el árbol que desenvolvía sombras como de agua agitada y fría por las paredes, los espejos que doblaban el follaje y se ahuecaban en un bosque infinito y verde. ¡Qué agradable era ese cuarto! Parecía un mundo sumido en un acuario (BOMBAL, 1997, p. 209).

O conto centraliza-se em dois espaços, um externo e outro interno. O externo é uma sala de concertos que funciona como catalizador das memórias da infância e da vida adulta antes do divórcio de Brígida. O espaço interno compreende o quarto e closet na casa do casal. No quarto, Brígida sente um vazio que seu casamento com Luis não preenche. O amigo do pai, com quem se casou porque pensou que ao seu lado poderia ser quem verdadeiramente era, ou seja, “tonta, juguetona y perezosa”, se revela um marido distante. Na hora de dormir, ele se distancia, enquanto ela “buscaba su aliento, trataba de vivir bajo su aliento, como una planta encerrada y sedienta que alarga sus ramas em busca de un clima propicio” (Ibid., p. 209). Lembremos que a imagem do graveto sedento é uma representação recorrente também em Lispector, como em “sentiu-se um galho seco, espetado no ar. Quebradiço coberto de cascas velhas. Talvez estivesse com sede, mas não havia água por ali perto [...], o corpo como madeira próxima do fogo, vergada, estalante, seca” (LISPECTOR, 1998c, p. 32). Em ambos os casos, entende-se a planta em busca de alento, de alimento (sol ou água), de cuidado.

Num dia em que Brígida protesta contra a indiferença do marido, vem a resposta violenta deste, levantando da mesa e batendo a porta ao sair. Ela, decidida a ir embora, começa a tirar as roupas do quarto de vestir quando ouve um golpe na janela. Trata-se da árvore agitada pelo vento: “el gomero que un gran soplo de viento agitaba, el que golpeaba con sus ramas los vidrios, el que la requería desde afuera como para que lo viera retorcerse hecho una impetuosa llamarada negra bajo el cielo encendido de aquella noche de verano” (BOMBAL, op. cit., p. 213).

A árvore funciona como o refúgio de Brígida numa casa marcada pela ausência de afeto. Como já observamos, as protagonistas de Bombal são exiladas no ambiente doméstico, cujas características apontam a um cárcere: “las casas bombalianas son tomadas por la niebla, por el mundo de afuera, inmovilizante y amenazador” (CARREÑO B., 2015, p. 227). É na natureza exterior que as protagonistas bombalianas encontram um ambiente de pertencimento.

Brígida, embora distante da natureza, se realiza e se descobre no quarto de vestir, com a queda da seringueira. A árvore se multiplica pelos espelhos do quarto até tomar todo o espaço. Ela comporta todos os elementos naturais: fogo, água, ar e terra se fundem na imagem do elemento que, agitado pelo vento do aguaceiro, os reverbera em suas folhas; olhá-la "era como hundir la mirada en un agua movediza o en el fuego inquieto de una chimenea" (BOMBAL, 1997, p. 215). Esse espaço, ausente de silêncio ou solidão, onde passa as "horas mortas", a acolhe, lhe dá liberdade; é o espaço de acalento num casamento sem amor. Até ser repentinamente derrubada, a paulatina invasão da árvore através da janela do quarto de vestir permitia que Brígida levasse seu casamento infeliz sem felicidade, apoiada na seringueira, que a chuva golpeava e "el cuarto se inmovilizaba en la penumbra, ordenado y silencioso. Todo parecía detenerse, eterno y muy noble. Eso era la vida. Y había cierta grandeza en aceptarla así, mediocre, como algo definitivo, irremediable" (Ibid., p. 214).

Pensando nos textos de Bombal como um só texto, com recorrências tonais e rítmicas, com analogias semânticas semelhantes, entre outros elementos (OSTRIA, 2015), a chuva estaria aqui carregada de símbolos semelhantes aos de *La Última Niebla*. Contudo, neste conto, a árvore recebe a torrente e livra a protagonista de experimentar seus efeitos. Isso reforçaria a ideia de que a árvore representa o poder patriarcal que passa do pai para o marido e deste para a árvore (VALDIVIESO, 1966). Esta ideia pode ser reforçada pelo "colar de pájaros", apelido que o marido lhe deu, aludindo ao abraço que ela lhe dava. Os pássaros são presença constante nos galhos da árvore: "todos los pájaros del barrio venían a refugiarse en él. Era el único árbol de aquella estrecha calle" (BOMBAL, op. cit., p. 210).

Só após a queda da seringueira, ela decide ir embora e abandonar o lar infeliz. Como Rubi Carreño B., poderíamos dizer que no conto se dá "el desplazamiento del poder desde el narrador hacia Brígida; y desde el padre hacia el narrador, por lo que al final del cuento las voces ajenas se debilitan y podemos, finalmente, oír la voz de Brígida" (CARREÑO B., 2015, p. 231).

Da mesma forma que em *La Última Niebla*, a neblina aparece como diluição da realidade empírica. No conto, ela oculta a infelicidade conjugal, através da comunhão com os elementos naturais que a acolhem e lhe vedam a visão da realidade: "el cuarto de vestir: la ventana abierta de par en par, un olor a río y a pasto flotando en aquel cuarto bienhechor, y los espejos velados por un halo de neblina" (BOMBAL, op. cit., p. 213). Os espelhos, nos quais é possível ver a si mesmo e ao mundo, estão aqui "velados" pela neblina, ou seja, o quarto só reflete a natureza com aroma de rio e de pasto.

No espaço doméstico limitante, a figura da árvore é a natureza da qual a protagonista foi afastada. Ela é o substituto ideal do ambiente natural e livre (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b). Quando a árvore é derrubada, o quarto é invadido por uma

> luz blanca aterradora [...]; una luz cruda entraba por todos los lados, se le metía por los poros, la quemaba de frío. Y todo lo veía a la luz de esa fría luz: Luis, su cara arrugada, sus manos que surcan gruesas venas desteñidas, y las cretonas de colores chillones" (BOMBAL, 1997, p. 217).

A luz branca, símbolo da pureza e de recomeço (AGOSÍN, 1983), dilui a neblina que impossibilitava a visão translúcida. Tudo se torna claro e aterrorizante. A imagem do marido envelhecido nos remonta à ruga que a amortalhada vê em Antonio e o envelhecimento relatado pelo narrador de "A Imitação da Rosa". A passagem do tempo é crucial para que Brígida tome uma atitude e retome a linguagem para se assumir como sujeito (CARREÑO B., 2015).

Os espelhos agora refletem "balcones de níquel y trapos colgados y jaulas con canarios" (BOMBAL, op. cit., p. 217). A visão das aves enjauladas é a própria representação de Brígida em sua casa sem o alento do quarto de vestir e sem o *gomero*.

2.3 Os bichos e as plantas naturais em Clarice Lispector

Em *A Mulher que Matou os Peixes*, livro infantil publicado pela primeira vez em 1968, a narradora diferencia os bichos de estimação dos, se assim pudermos chamar, bichos invasores. Os bichos naturais, como ela os define, "são aqueles que a gente não convidou nem comprou. Por exemplo, nunca convidei uma barata para lanchar comigo" (LISPECTOR, 2015, p. 8). O convite não é necessário para que eles se apossem das casas e dos apartamentos em Lispector. Seu bestiário (SANTIAGO, 2019) ou fauna (NASCIMENTO, 2021) compreende galinhas, cachorros, coelhos, macacos, ratos, cavalos, peixes, búfalos e outros animais de zoológico, microrganismos, gatos e assim por diante. No entanto, como aponta Evando Nascimento (2021), esse universo não se resume aos bichos; as plantas também possuem papel importantíssimo na obra clariceana. A introdução de fauna e flora nos espaços serve para dar corpo a outras formas de vida e, por meio deles, repensar o estatuto de soberania do humano sobre todos os outros viventes (NASCIMENTO, 2012; GIORGI, 2016).

Na crônica/conto "Encarnação involuntária", a narradora reflete se a vida não seria uma sucessão de encarnações e "talvez nunca tenha sido própria, senão no momento de nascer, e o resto tenha sido encarnações. Mas não: eu sou uma pessoa. E quando o fantasma

de mim mesma me toma – então é um tal encontro de alegria" (LISPECTOR, 2016, p. 429). O corpo, nesta crônica, seria como uma casa vazia que pode habitar fantasmas diferentes ao longo da vida (NASCIMENTO, 2021).

Dessa forma, o animal na obra literária de Lispector pode significar o animal interior que nos habita e, em certos casos, está aprisionado dentro de nós (SOUSA, 2000). A invasão alheia de espaços domésticos pode significar o afloramento deste outro lado humano, geralmente escamoteado no cotidiano.

A centralização das histórias numa protagonista feminina insertada num ambiente familiar e doméstico aproximam Bombal e Lispector. Como apontam Eucanaã Ferraz e Verónica Stigger em relação à Lispector, por ocasião da recente exposição sobre a escritora brasileira no Instituto Moreira Salles,

> a casa é cenário recorrente na obra de Clarice: ali se dão os conflitos, os espantos e as descobertas. É um microcosmo no qual se vislumbram as redes de afetos e de problemas oriundos da família e da sociedade. Lugar do amor e do encontro, irrompe também como o ambiente em que se dão mais claramente as imposições da ordem e das conveniências, os limites estreitos da subordinação e do hábito. Se a obediência às regras da casa e de seus desdobramentos traz alguma tranquilidade, logo aquele mundo parecerá sufocante e frágil. É então que os personagens – em especial as femininas – descobrem, e vivenciam, a possibilidade da vida além daquele arranjo: fora dos limites morais, existenciais e dos confinamentos da própria linguagem (FERRAZ; STIGGER, 2021, p. 116).

Todos os seres, que habitam esse ambiente em que as protagonistas estão imersas, funcionam como elementos infamiliares para desbaratar as redes milimetricamente costuradas do cotidiano. Neste espaço aparentemente ordenado, aparecem galinhas, baratas, aranhas, rosas, pintinhos, macacos, entre outros, que desmantelam a ordem, tornando impossível retornar ao que existia antes da revelação à qual, em determinado momento, essas protagonistas são submetidas. Ao esmiuçar o conceito freudiano de *Unheimliche*, verificamos que o significado de *Heimlich*, isto é, familiar, não estranho, domesticado ou pertencente à casa, contempla também seu oposto: *heimliche* "é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [*unheimlich*]. Infamiliar é, de certa forma, um tipo de familiar" (FREUD, 2019, pp. 47-49).

O ambiente doméstico de Clarice é um ambiente de desencontro e de desconforto, como o de Bombal, e também é palco do insólito, como o de Ocampo.

Desde seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, é possível perceber as forças opostas que interagem no espaço doméstico, como observamos na primeira entrada de Joana na casa da tia, logo após a morte do pai:

> A casa da tia era um refúgio onde o vento e a luz não entravam. A mulher sentou-se com um suspiro na sombria sala de espera, onde, entre os móveis pesados e escuros, brilhavam levemente os sorrisos dos homens emoldurados. Joana continuou de pé, mal respirando aquele cheiro morno que após a maresia forte vinha doce e parado. Mofo e chá com açúcar.
> A porta para o interior da casa abriu-se finalmente e sua tia com um robe de flores grandes precipitou-se sobre ela. Antes que pudesse fazer qualquer movimento de defesa, Joana foi sepultada entre aquelas duas massas de carne macia e quente que tremiam com os soluços.
> Sentiu o rosto violentamente afastado do peito da tia por suas mãos gordas [...] e Joana recebeu beijos angustiados pelos olhos, pela boca, pelo pescoço. A língua e a boca da tia eram moles e mornas como as de um cachorro. Joana fechou os olhos um instante, engoliu o enjoo e o bolo escuro que lhe subiam do estomago com arrepios por todo o corpo.
> [...]
> Joana ofegava, o rosto branco. Passou os olhos escurecidos pela salinha, perseguida. As paredes eram grossas, ela estava presa, presa! Um homem no quadro olhava-a de dentro dos bigodes e os seios da tia podiam derramar-se sobre ela, em gordura dissolvida. Empurrou a porta pesada e fugiu. (LISPECTOR, 1998c, pp. 36-37)

O longo trecho exemplifica um ambiente doméstico onde prevalecem referências à morte. A ausência de luz e vento, a sala sombria com móveis escuros e pesados, o mofo, Joana "sepultada" no abraço da tia, e até as flores, signos de renascimento, são associadas a esse ambiente intensificam a ideia de enterro. A figura da tia é grotesca, desproporcional, comparada a um cachorro. Olga de Sá (1993) propõe que existe na obra clariceana uma epifania crítica ou corrosiva que realça sensações desagradáveis, como a náusea e o tédio. Contestaremos mais adiante essa ideia de epifania que, no entanto, é interessante neste ponto para entender o que já foi dito anteriormente a respeito dos sentimentos contraditórios do *pathos*. Por palavras de Benedito Nunes:

> quando nos sentimos existindo, em confronto solitário com a nossa própria existência, sem a familiaridade do cotidiano e a proteção das formas habituais da linguagem, [...] é que estamos sob o domínio da angústia, sentimento específico e raro, que nos dá uma compreensão preliminar do Ser (NUNES, 2009, p. 93).

A náusea à tona nesta cena é a tradução corporal de um sentimento de angústia. O enjoo subindo pela garganta é a compreensão da finitude da existência, da finitude dos corpos, afinal a morte do pai é o primeiro contato da menina com a morte.

O ambiente doméstico é, assim como nos exemplos bombalianos e na poeira da casa das primas em *O Lustre*, o espaço onde convergem forças opostas, onde a vida caminha junto com a morte. E, como Freud mostrou, o sentimento de *Unheimliche*, aparece em alto grau

associado à morte. Em Clarice, vemos que ele pode aparecer metamorfoseado na fauna e na flora.

A barata, por exemplo, é um animal central em "A Quinta História" e em *A Paixão Segundo GH.* No conto, parte do livro *Legião Estrangeira*, uma dona de casa dá sua receita para matar baratas. Ela consiste em misturar partes iguais de gesso, açúcar e farinha e espalhar pelos cantos do apartamento. Como mostra Yudith Rosenbaum (2021), a narração em primeira pessoa estrutura-se em três níveis. O primeiro, é uma fábula simples; o segundo, é o nível erótico, de sedução e de ritual, em que a associação imediata é com *As Mil e uma Noites*, livro ao qual o próprio conto remete: "farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem" (LISPECTOR, 2016, p. 335). O terceiro nível é o metalinguístico, no qual a história pensa sobre si mesma. Se no primeiro nível temos uma dona de casa que deseja eliminar estes seres intrusos e manter o apartamento limpo, ao aprofundar na leitura, se percebe que a narradora que está tentando se livrar da morte é, ao mesmo tempo, uma assassina e as baratas são suas vítimas (ROSENBAUM, 2021).

Na segunda história, que se chama "O Assassinato", ela conta que as baratas

> pertenciam ao andar térreo e escalavam os canos do edifício até o nosso lar. Só na hora de preparar a mistura é que elas se tornaram minhas também. [...] De dia as baratas eram invisíveis e ninguém acreditaria no mal secreto que roía casa tão tranquila. Mas se elas, como os males secretos, dormiam de dia, ali estava eu a preparar-lhes o veneno da noite. [...] Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe. Baratas sobem pelos canos enquanto a gente, cansada, sonha (LISPECTOR, op. cit. pp. 335-336).

Enquanto em *A Paixão Segundo G.H.* acontece o contato com o interior pastoso da barata, e por meio do qual G.H. perde sua montagem humana, no conto se evita o contato "violento e desagregador com essa potência pré-humana que a barata simboliza, sob pena de despersonalização" (ROSENBAUM, 2006, p. 149). No trecho acima destacado, a narradora conta que as baratas sobem pelos canos enquanto dorme e que elas são o mal secreto que [cor]rói o lar. O mal é a parte sombria (inconsciente) que nos habita e que só se manifesta no sonho, momento em que o reprimido se manifesta, mesmo que de forma condensada e deslocada.

Conforme o conto avança, seus significados são adensados e entre casa e o espaço psíquico se dá uma correspondência: "de minha cama, no silêncio do apartamento, eu as imaginava subindo uma a uma até a área de serviço onde o escuro dormia, só uma toalha alerta no varal" (LISPECTOR, op. cit., p. 336). A área de serviço é um lugar não privilegiado

da casa, espaço de entulho e sujeira, ou seja, marginalizado e, por isso. associado ao inconsciente. A toalha alerta é a estrutura vigilante e repressora que tenta se manter atuante durante o sono, mas que não é suficiente para conter o avanço das baratas portadoras do que não conhecemos ou do que não aceitamos em nossa constituição humana (ROSENBAUM, 2006).

A dona de casa é tomada pelo mal que está tentando eliminar por meio das baratas. O mal que possibilita o extermínio necessário é o mesmo que elimina o próprio mal que a constitui. A sucessividade das histórias, estendidas ao infinito, demonstra quão inenarrável é contar a incorporação da coisa inominável (WISNIK, 2018a).

O desejo de dominar ou dar forma ao "de-dentro" é o que transforma o conto em incontáveis narrações e num ritual de expurgação da maldade. O mal secreto que constitui a barata, e com o qual a narradora se identifica, deve ser combatido. A terceira história instaura o tom ritualístico do conto, o sadismo da narradora na tentativa de purificar-se daquilo que é impuro. Contudo, a inesgotabilidade das histórias transforma a estrutura no mesmo movimento cíclico característico do ritual, o ciclo vicioso do mal, a eterna necessidade de combater o mal para assim viver. A quarta história inaugura uma nova era no lar, mas a dona de casa sabe que as baratas continuarão subindo pelos canos e, por isso, "iria então renovar todas as noites o açúcar letal? como quem já não dorme sem a avidez de um rito. [...] Estremeci de mal prazer à visão daquela vida dupla de feiticeira" (LISPECTOR, 2016, p. 337). Para que o mal não ganhe espaço, é preciso sempre estar alerta, intensificar a vigília. A escolha final entre dois caminhos é a escolha "do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: 'Esta casa foi dedetizada'" (Ibid., p. 337). A escolha está feita desde o começo. O contato com a própria interioridade e a plenitude da alma é sacrificado para que reine o Eu supostamente liberto dos males secretos. O eu social, a dona de casa, se torna inconciliável com a alma. (ROSENBAUM, 2006). No entanto, o mal que nasce do desejo de matar é em si o próprio ato, ordenado, de contato com a alma. A seu modo, o conto é "uma fábula implacável sobre a impossibilidade de manter o outro no lugar de puro objeto – lugar de dominação e de extermínio em potencial —, e uma vingança atroz — com as armas da ficção autoexposta — contra aqueles que pensam fazê-lo" (WISNIK, 2018b, p. 135).

Enquanto esta narradora, num ritual renovado todas as noites, consegue manter o mal secreto distante de sua casa/corpo, G.H. experimenta a perda da formação humana por meio da massa branca interna da barata, massa branca a que a narradora do conto deu forma com gesso. Por isso, Wisnik (2018a) entende o conto como um prelúdio do romance e Rosenbaum

(2006) vê *A Paixão* como uma continuação de "A Quinta História", conto interrompido no último parágrafo. Em *A Paixão,* à semelhança do conto, a barata aparece no espaço menos privilegiado da casa: o quarto da empregada. Alí, se dá o contato com o outro "anônimo e impessoal, potência pré-humana, puro núcleo de uma crueza de que, afinal, todos nós somos feitos" (ROSENBAUM, 2006, p. 137). Toda a geografia do apartamento de G.H. remete ao mapa psíquico descrito também no conto. Conta a narradora de *A Paixão* que

> O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada "cobertura". É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. [...] Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o *living*. Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística. (LISPECTOR, 2009, p. 29)

O apartamento como criação artística é uma virtualidade, sem correspondência com a realidade, mas a reflete, pois sua constituição é feita desta irrealidade e virtualidade: "esse ela, G.H. no couro das valises, era eu; sou eu – ainda? Não" (Ibid., p. 31). Outro índice desta virtualidade aparece quando ela está se dirigindo para a parte dos fundos do apartamento:

> Começaria talvez por arrumar pelo fim do apartamento: o quarto da empregada devia estar imundo, na sua dupla função de dormida e depósito de trapos, malas velhas, jornais antigos, papéis de embrulho e barbantes inúteis. Eu o deixaria limpo e pronto para a nova empregada. Depois, da cauda do apartamento, iria aos poucos 'subindo' horizontalmente até o seu lado oposto que era o *living* [...], atravessei a cozinha que dá para a área de serviço. No fim da área está o corredor onde se acha o quarto. Antes, porém, encostei-me à murada da área para acabar de fumar o cigarro.
> Olhei para baixo: treze andares caíam do edifício. [...] Olhei a área interna, o fundo dos apartamentos para os quais o meu apartamento também se via como fundos. Por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuva, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas. O bojo de meu edifício era como uma usina. A miniatura da grandeza de um panorama de gargantas e canyons: ali fumando, como se estivesse no pico de uma montanha, eu olhava a vista, provavelmente com o mesmo olhar inexpressivo de minhas fotografias (Ibid., pp. 33-34).

Importante neste trecho, e que será esmiuçado com mais detalhes no capítulo seguinte, é a ideia do quarto que ela tem e a realidade com que se depara: ele está completamente vazio e arrumado. A vocação de arrumar que cita umas páginas antes perde aqui o sentido. A expectativa está também no termo "subindo", que dá a ideia de que a área dos fundos está num nível inferior, num patamar abaixo, completamente oposto à área nobre da casa, o *living*.

Ou seja, o nível inferior desarrumado e distante da ordenação do nível superior. Além disso, da mesma forma que a casa simboliza o mundo psíquico, ela também ganha contornos sensuais, com contrastes entre dentro e fora, branco e preto, "janela arreganhada contra janela", "bocas olhando bocas". O quarto da empregada, ligado a um corredor escuro, teria uma forma uterina e o corredor ganharia uma conotação vaginal (ROSENBAUM, 2006).

G.H. novamente se vê externamente: "o mesmo olhar inexpressivo de minhas fotografias"; se vê como o outro a vê, se vê de fora e de fora é reconhecida: a inscrição na mala, o sorriso nas fotografias. Vê-se na constituição humana que os dias e a rotina fizeram dela. O contato com a massa da barata é o contato com o Eu que não pode ser visto nas valises: seu ser mais íntimo, primordial e primitivo (STIGGER, 2021)[1].

O quarto, que na travessia desde o *living* até a área de serviço, localizava-se no plano inferior, passa a ter uma descrição diferente:

> No corredor, que finaliza o apartamento, duas portas indistintas na sombra se defrontam: a da saída de serviço e a do quarto de empregada. [...] O quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento.
> Como um minarete. Começara então a minha primeira impressão de minarete, solto acima de uma extensão ilimitada. [...]
> O quarto não era um quadrilátero regular: dois de seus ângulos eram ligeiramente mais abertos. E embora esta fosse a sua realidade material, ela me vinha como se fosse minha visão que o deformasse. [...] Não ser inteiramente regular nos seus ângulos dava-lhe uma impressão de fragilidade de base como se o quarto-minarete não estivesse incrustado no apartamento nem no edifício (LISPECTOR, 2009, p. 37).

O minarete dá sacralidade e destaque ao quarto da empregada, onde ela terá a experiência do contato com a matéria viva da barata. A visão do ambiente limpo e arrumado é o primeiro estranhamento, início do sentimento de *Unheimliche*. Todas as expectativas e pré-conceitos são completamente demolidos. Diferentemente do conto, a barata surge aqui num lugar limpo e organizado. No entanto, "o que parece limpo e organizado oculta a concentração absoluta da sujeira. No seio dessa caverna ancestral [...] dá-se a aparição da barata, instaurando a perplexidade e o espanto nesse encontro especular" (ROSENBAUM, op. cit., p. 160).

O lugar menos privilegiado de uma casa ou de um apartamento pode ser o espaço de ascensão aos céus. Pelo menos, é o que acontece com Virgínia em *O Lustre.* Após o castigo dado por seu irmão, ela se dirige ao porão, exultante de alegria. Ao empurrar a grade do portão, ela entra "no cheiro frio de penumbra onde timidamente viviam bacias, poeiras e

---

[1] Análise feita por Veronica Stigger nas aulas do curso *Corpos Indomáveis: literatura, arte, histeria*, de 05 de novembro a 10 de dezembro de 2021 no Masp. Todas as referências a essas aulas carregarão o sobrenome da professora e o ano: STIGGER, 2021.

móveis velhos. Sentou-se perto das roupas negras de um luto antigo. O bafo dos baús arquejava, um cheiro de cemitério subia das lajes do chão" (LISPECTOR, 1999b, p. 58). O ambiente cheirando a velho, escuro e carregado de morte é propício para ascender, por meio de um pensamento sem palavras, a um "céu cinzento e vasto, sem volume nem consistência, sem superfície, profundidade ou altura. Às vezes, com ligeiras nuvens soltas do fundo, o céu era atravessado pela vaga consciência da experiencia e do mundo fora de si mesmo" (Ibid., p. 58). Assim como o céu é a extensão do porão, o ar "castanho do porão estendia-se lá fora verde e rosa. Sorriu debilmente. Da escuridão para a luz – este um dos acontecimentos que mais a alegravam" (Ibid., p. 60). Estamos diante de uma justaposição das oposições. A cena exemplifica a união dos opostos na criação de novas imagens.

Outra cena que pode ser destacada em *O Lustre*, romance pouco analisado pela crítica, é o olhar enviesado que a menina passa a ter depois que espia a coleção de aranhas do irmão Daniel guardada numa caixa. O irmão, que lhe desperta admiração e medo, pede que ela espie a caixa. Mesmo sem ver nada dentro, só "movimentos vagarosos na escuridão", o olho começa a doer, lacrimejar "torto, caído [...]. Inchou depois, insensível e sem sangue. Quando tudo passou já não era mais o mesmo, tornara-se imperceptivelmente vesgo e menos vivo, mais lendo e úmido, mais amortecido que o outro." Com esse olho, "via as coisas separadas dos lugares onde pousavam, soltas no espaço como numa assombração" (Ibid., p. 34). O contato com seres viventes permite uma percepção outra, um novo modo de ver, mesmo que seja amedrontador como uma assombração. A literatura clariceana pensa o estatuto do homem e, por extensão, da literatura por meio da alteridade, pois "só há pensamento efetivo nesse encontro com a alteridade radical, alteridade que talvez [...] já esteja em nós mesmos, ou no *mesmo* simplesmente" (NASCIMENTO, 2012, p. 24, grifo do autor).

Em "A menor mulher do mundo", da antológica coletânea *Laços de Família*, Pequena Flor invade os lares de classe média de uma grande cidade. Não propriamente seu corpo real, mas sua imagem, em tamanho natural, no suplemento dominical dos jornais. O nome é dado pelo explorador francês Marcel Pretre à "mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada. 'Escura como um macaco', informaria ele à imprensa" (LISPECTOR, 2016, p. 193). O texto acrescenta mais informações sobre essa pigmeia: sua raça está sendo exterminada, pois os Likoualas são caçados em redes e são comidos pelos Bantos. Esta "racinha de gente, sempre a recuar e a recuar, terminou aquarteirando-se no coração da África, onde o explorador afortunado a descobriria" (Ibid., p. 194). Por conta de sua gravidez, "a coisa humana menor que existe" vai parar nos jornais de domingo, saindo do âmago da floresta para figurar nos lares das famílias de classe média brasileira. A duplicação de sua

imagem provoca sentimentos desencontrados de aflição e de perversa ternura. Um menino sugere colocar a mulherzinha africana na cama de Paulinho para lhe dar um susto. A mãe, ouvindo o menino falar do banheiro, lembra-se do conto de uma cozinheira dos tempos de orfanato:

> Não tendo boneca com que brincar, e a maternidade já pulsando terrível no coração das órfãs, as meninas sabidas haviam escondido da freira a morte de uma das garotas. Guardaram o cadáver num armário até a freira sair, e brincaram com a menina morta, deram-lhe banhos e comidinhas, puseram-na de castigo somente para depois poder beijá-la, consolando-a. Disso a mãe se lembrou no banheiro, e abaixou mãos pensas, cheias de grampos. E considerou a cruel necessidade de amar. Considerou a malignidade de nosso desejo de ser feliz. Considerou a ferocidade com que queremos brincar. E o número de vezes em que mataremos por amor. Então olhou para o filho esperto como se olhasse para um perigoso estranho. E teve horror da própria alma que, mais que seu corpo, havia engendrado aquele ser apto à vida e à felicidade (LISPECTOR, 2016, p. 196).

Estas duas imagens, uma do passado (as meninas brincando com a menina morta) e a outra do presente (a pigmeia grávida), revelam o maligno no amor e na felicidade, ou seja, sentimentos complementares que constituem a nossa humanidade falha. Além disso, são três modos de ser maternal, três formas de viver a mesma função biológica. O mesmo corpo capaz de perpetuar a felicidade carrega o nefasto. O conto apresenta três (até mesmo quatro) planos do *Unheimliche*. O explorador diante de Pequena Flor, os leitores dos jornais diante da imagem em tamanho real e da notícia insólita e, por fim, a mãe olhando para o filho (ROSENBAUM, 2015).

Em “Legião Estrangeira”, do mesmo livro, trata-se de um amor capaz de matar, o de Ofélia, uma menina de oito anos “altivos e bem vividos”, adultizada, serena, firme em suas opiniões e que dá conselhos, como afirma a amiga e narradora: “tudo o que eu fazia era um pouco errado, na sua opinião. Dizia ‘na minha opinião’ em tom ressentido, como se eu lhe devesse ter pedido conselhos e, já que eu não pedia, ela dava” (LISPECTOR, op. cit., p. 355). Toda a sua sabedoria, até na hora de usar a palavra *portanto* e de opinar sobre a compra de legumes na feira, cai por terra quando ela vê um pinto. A narradora, “deslumbrada de desentendimento, ouvia bater dentro de mim um coração que era o meu. Diante de meus olhos fascinados ali diante de mim, como um ectoplasma, ela estava se transformando em criança” (Ibid., p. 360). Ofélia, não sem dor, volta a ser criança, num ímpeto invejoso de querer também o pinto, renascendo para a infância tão cara à obra de Clarice, infância que também é a expressão do que ainda não entrou nos moldes sociais. E ela ama o pinto de um “tortuoso amor”, a ponto de matá-lo e, ao passar pela cozinha, vê o pinto morto no chão.

Anos depois, a escrita como ato de rememoração e até absolvição, ela relata como se quisesse dizer à menina que "oh, não se assuste muito! às vezes a gente mata por amor, mas juro que um dia a gente esquece, juro! a gente não ama bem, ouça" (LISPECTOR, 2016, p. 365). O pinto faz ressurgir a infância na menina, tão breve quanto a própria vida. Nas palavras de José Américo Motta Pessanha,

> desabituada de viver dentro da vida, viciada em sobre-viver, faz da vida aflito amor, apressado, desastrado amor – criminoso amor. E, assustada, prefere voltar à serenizada sobre-vivência. Ainda que exilada da vida e da realidade, ainda que distante de seu ser – essa pátria abandonada (PESSANHA, 1989, p. 188).

O retorno à sobrevivência é também o desejo da mãe de "A menor mulher do mundo". O sentimento de *Unheimliche* diante do filho é substituído por um "orgulho inconfortável", pois não há conforto na constante renovação do ritual de ser humano, e ela

> obstinadamente enfeitava o filho desdentado com roupas finas, obstinadamente queria-o bem limpo, como se limpeza desse ênfase a uma superficialidade tranquilizadora, obstinadamente aperfeiçoando o lado cortês da beleza. Obstinadamente afastando-se, e afastando-o, de alguma coisa que devia ser 'escura como um macaco'. Então, olhando para o espelho do banheiro, a mãe sorriu intencionalmente fina e polida, colocando, entre aquele seu rosto de linhas abstratas e a cara cria de Pequena Flor, a distância insuperável de milênios. Mas, com anos de prática, sabia que este seria um domingo em que teria de disfarçar de si mesma a ansiedade, o sonho, e milênios perdidos (LISPECTOR, op. cit., p. 197).

A repetição de "obstinadamente" dá o tom de rotina ritualística que mantém a distância entre o "civilizado" e o primordial. No ensaio "Atos obsessivos e práticas religiosas", Freud (2015) aproxima a neurose obsessiva de práticas cerimoniais, pois os dois são compostos por atividades que devem ser repetidas para a manutenção da proteção e da defesa, ou contra um mal externo ou contra elementos psíquicos reprimidos. Os anos de prática da mãe do conto sabem que há dias em que o impulso em direção ao âmago da existência pesa mais que em outros e este domingo seria um deles, com a eliminação da distância dos milênios.

Iniciado em tom jornalístico, por meio de uma linguagem objetiva e cientifica, o conto passeia pelos lares da classe média para, no fim, retornar ao encontro entre a menor mulher do mundo e o explorador, com a pergunta "e a própria coisa rara?" (LISPECTOR, op. cit., p. 198). A própria coisa rara ri, de "um riso como somente quem não fala, ri. Esse riso, o explorador constrangido não conseguiu classificar. [...] Não ser devorado é o sentimento mais perfeito. Não ser devorado é o objetivo secreto de toda uma vida" (Ibid., pp. 198-199). O riso

não pode ser classificado e categorizado, só pode ser proporcionado por esta existência inclassificável. O "objeto" que se mostra ao explorador em toda sua nudez, com o nome de Pequena Flor, coça as partes intimas de um jeito constrangedor que aviva nele o sentimento de *Unheimliche*, alheio, distante, impossível de ser apreendido. Pequena Flor sente amor pelo explorador e "pode-se mesmo dizer seu 'profundo amor', porque, não tendo outros recursos, ela estava reduzida à profundeza" (LISPECTOR, 2016, p. 199). Os opostos se confundem; a profundidade se manifesta na superfície; a fronteira não é claramente delimitada. A fluidez dos termos marca a literatura clariceana a serviço do questionamento das classificações, do institucionalizado (ROSENBAUM, 2015). Segundo análise de Eliane Robert Moraes, "o menor e o maior se equivalem então como potências do excesso, alheias a todas as classificações: reduzida à profundeza, Pequena Flor partilha da desmesura de Deus" (MORAES, 2020, p. 16).

A galinha, um dos animais mais recorrentes nos textos de Clarice, é este ser-coisa com ausência completa de interioridade, cuja profundidade é superficial. Dois textos são exemplares: "O ovo e a galinha" e "Uma galinha".

Como a autora afirma na crônica "Bichos", "sobre galinhas e suas relações com elas próprias, com as pessoas e sobretudo com sua gravidez de ovo, escrevi a vida toda" (LISPECTOR, 1999a, p. 333). Em "O ovo e a galinha", a própria hermeticidade do texto busca apreender a intransponibilidade dos dois: "a galinha tem muita vida interior. Para falar a verdade a galinha só tem mesmo é vida interior. A nossa visão de sua vida interior é o que nós chamamos de 'galinha'. A vida interior da galinha consiste em agir como se entendesse" (Id., 2016, p. 307). A vida interna da galinha é o que pode ser visto, é o exterior, o superficial. O maior profundo que existe na galinha é o que há de mais superficial.

Ao apontar a profundidade no superficial, Clarice estabelece uma filosofia, ou uma literatura pensante (NASCIMENTO, 2012), do olhar. A visão do ovo a princípio provoca o reconhecimento no que é reconhecido, afirmando a existência de sujeito e objeto. No entanto, esta visão abre uma fenda em direção ao "esvaziamento do olhar e do pensamento, para que se toque a *coisa*" (WISNIK, 1990, p. 286, grifo do autor). O conhecimento se forma da descodificação da visão e da linguagem. A narradora sabe que "se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. [...] O que não sei do ovo é o que realmente importa. O que não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito. [...] O ovo é uma exteriorização" (LISPECTOR, 2016, p. 304). O destino final deste deslocamento da visão e da linguagem é "um silenciamento radical, mas instantâneo, que

mostra o invisível não como sobrenatural mas como desvelamento do real" (WISNIK, op. cit., p.286).

Em "Uma galinha", a exteriorização e o desconhecimento plenos do ovo também são (in)classificações de "Uma galinha" e a linguagem está a serviço da expressão da alienação. A não ser pelo atributo "era uma galinha de domingo" dado na primeira linha, o artigo indefinido do título denota uma generalidade, uma galinha qualquer. Sua (mínima) importância é dada pela sua função no núcleo familiar como um alimento.

O segundo parágrafo é ainda mais esclarecedor. Destaca-se nele a calma da galinha: "desde sábado encolhera-se num canto da cozinha. Não olhava para ninguém, ninguém olhava para ela. Mesmo quando a escolheram, apalpando sua intimidade com indiferença, não souberam dizer se era gorda ou magra. Nunca se adivinharia nela um anseio" (LISPECTOR, 2016, p. 156). Sua definição é feita por meio do que ela não é, por meio de negativos, como "ninguém", "não", "nem" e "nunca" (PENNA, 2018).

Um gesto positivo, de princípio de consciência, parece surgir quando ela foge pelos telhados das casas e é perseguida pelo dono da casa. Mas, neste momento, ela passa de almoço de domingo a presa que precisa ser capturada e, em sua aparente liberdade, é descrita da seguinte forma:

> Estúpida, tímida e livre. Não vitoriosa como seria um galo em fuga. Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser. A galinha é um ser. É verdade que não se poderia contar com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista. Sua única vantagem é que havia tantas galinhas que morrendo uma surgiria no mesmo instante outra tão igual como se fosse a mesma. (LISPECTOR, op. cit., p. 157)

Sua única vantagem é de não ser única, ser um objeto igual a tantos outros objetos. Além disso, a única coisa que faz dela um ser são suas vísceras, ou seja, o interno que a preenche é o mesmo que lhe dá existência. De acordo com João Camillo Penna, "ela própria é inútil. Ela não pode nem mesmo contar consigo mesma. Coberta pela designação de 'almoço', a galinha subsiste, entretanto, oculta sob a conceitualização digestiva da necessidade humana" (PENNA, op. cit., p. 49). Ela não possui traço nenhum que a diferencie dos outros de sua espécie, o que a torna constante, presente, mesmo diante de seu desaparecimento. Sem nenhum traço que a distinga das outras galinhas, sem identidade.

Contudo, sua situação de presa e almoço muda quando ela põe o ovo e, neste ponto, ela se transforma numa "velha mãe habituada". Mas, apesar da maternidade, "esquentando seu filho, esta não era nem suave nem arisca, nem alegre, nem triste, não era nada, era uma galinha" (LISPECTOR, 2016, p. 157). Mais uma vez, o narrador atribui (ou "desatribui")

características à galinha por meio de negativas, do que ela não é. A galinha não ser nada é não ser nada relacionado à humanidade. Mesmo que se possa interpretar o conto pelo viés feminista, no qual galinha é a mulher que só tem valor ao procriar, Clarice parece abordar a coisa em si sem os traços atribuídos externamente (PENNA, 2018).

A nova condição de mãe atrasa sua condição de almoço, mas com a lapidária frase final, "até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos" (LISPECTOR, op. cit., p. 158), ela retoma seu lugar de utilidade na família de classe média.

Em *Perto do Coração Selvagem*, o ovo e a galinha metaforizam Joana e a mãe. No final do primeiro capítulo, ao se perguntar sobre o que vai ser de Joana, o pai associa-a a um "ovinho, é isso, um ovinho vivo" (Id., 1998c, p. 17). No capítulo "...A mãe...", quando questionado sobre a sensação de ter uma filha, ele responde: "às vezes a de ter um ovo quente na mão" (Ibid., p. 26.). Por fim, nesse mesmo capítulo, na chegada do amigo do pai, Joana "viu estupefacta e contrita uma galinha nua e amarela sobre a mesa" (Ibid., p. 25). A preocupação da menina durante todo o jantar está direcionada às galinhas do vizinho: "mal acordasse, iria espiar o quintal do vizinho, ver as galinhas porque ela hoje comera galinha assada" (Ibid., p. 26), o que pode nos mostrar um paralelo entre as duas figuras, em que a filha é o ovo. Segundo a descrição feita pelo pai, a mãe fora um ser incontrolável, livre, raivosa e boa ao mesmo tempo, que morreu "assim que pôde". Esfumaçam-se os contornos com os elementos opostos. Vida e morte, presença e ausência, amor e ódio constituem esta relação entre mãe e filha, entre galinha e ovo. As palavras do pai presentificam a existência da mãe, que dão sabor e significação à degustação da galinha morta (PONTIERI, 1998).

A perda dos limites, dos próprios limites, é vivenciada por Laura em "A Imitação da Rosa", do volume *Laços de Família,* de 1960. Ela é uma mulher que, ao voltar para casa depois de um período de loucura, se dispõe a se adaptar à vida cotidiana: "com seu gosto pelo método, agora reassumido, planejava arrumar a casa antes que a empregada saísse de folga para que, uma vez Maria na rua, ela não precisasse fazer mais nada, senão 1º) calmamente vestir-se; 2º) esperar Armando já pronta; 3º) o terceiro o que era?" (LISPECTOR, op. cit., p. 162). A lista, o método e a rotina são subterfúgios para não mergulhar no submundo do subconsciente.

No já citado ensaio sobre cerimoniais religiosos e neuróticos, Freud aponta que o cerimonial neurótico tem origem no inconsciente e surge, "em parte, como defesa contra a tentação e, em parte, como proteção contra um infortúnio esperado" (FREUD, 2015, p. 215). A natureza desta obsessão é formada por "pequenos acréscimos, restrições, medidas, arranjos, que são realizados em certas ações cotidianas de forma sempre igual ou com variações

metódicas" (FREUD, 2015, p. 210). Dessa forma, sem nos aprofundarmos na análise psicológica, vemos que Laura se impõe um método, uma lista, a ser seguida à risca como tentativa de soterramento de seu furor interno. Se não forem tomadas todas as precauções, o trem parte e não é possível voltar atrás.

A tentativa está fadada ao fracasso. Ela não consegue evitar o ressurgimento do que tentou, a todo custo, reprimir e eliminar. O catalisador é um buquê de rosas. Até o momento em que vê as rosas, ela busca retomar a rotina do lar ao lado do marido. Até esse momento, ela tenta conter o ímpeto tomando um copo de leite entre as refeições, receita médica para evitar a ansiedade do estômago vazio. Mas a própria ordem médica é contraditória. O médico lhe disse para abandonar-se, "tente tudo suavemente, não se esforce por conseguir – esqueça completamente o que aconteceu e tudo voltará com naturalidade" (LISPECTOR, 2016, p. 161) e ainda lhe dera uma palmada nas costas que a fizera "corar de prazer". O copo de leite (também uma flor) ganha tons de ritual secreto, com a mesma repetição (e brancura) do ritual para matar baratas: tomar gole por gole, dia após dia sem falhar "aquele copo de leite que terminara por ganhar um secreto poder, que tinha dentro de cada gole quase o gosto de uma palavra e renovava a forte palmada nas costas, [...] o levava à sala, onde se sentava 'com muita naturalidade', fingindo falta de interesse" (Ibid., pp. 161-162). A grande naturalidade com que se senta nestes momentos é bem diferente de outros, em que o faz como se fosse uma visita em casa alheia. Da mesma forma que o ritual para matar baratas, o copo de leite, ao se associar à palmada do médico, tenta reprimir o desejo que ele próprio desperta (ROSENBAUM, 2021).

A visão das rosas faz o mundo cotidiano voltar a ruir. A mulher olha-as com atenção, "mas a atenção não podia se manter muito tempo como simples atenção, transformava-se logo em suave prazer, e ela não conseguia mais analisar as rosas, era obrigada a interromper-se com a mesma exclamação de curiosidade submissa: como são lindas" (LISPECTOR, op. cit., p. 168). Lispector trabalha aqui dois modos de narrar que se complementam: narrador e o focalizador. O primeiro parece apropriar-se do retorno de Laura à rotina do lar e o segundo, a partir da atenção penetrante que ela passa a dar às rosas, adentra seu processo interno de fragmentação (HELENA, 1991). No entanto, na percepção da beleza das rosas, narrador e focalizador se encontram:

> Eram algumas rosas perfeitas, várias no mesmo talo. Em algum momento tinham trepado com ligeira avidez umas sobre as outras mas depois, o jogo feito, haviam se imobilizado tranquilas. Eram algumas rosas perfeitas na sua miudez, não de todo desabrochadas, e o tom rosa era quase branco. Parecem até artificiais! disse em surpresa. Poderiam dar a impressão de brancas se estivessem totalmente abertas mas, com as pétalas centrais enrodilhadas em

> botão, a cor se concentrava e, como num lóbulo de orelha, sentia-se o rubor circular dentro delas. Como são lindas, pensou Laura surpreendida. (LISPECTOR, 2016, p. 168)

As rosas, de tão rosas, como a do lóbulo da orelha, orelha rosa e morta de Joana, adquirem o tom, quando totalmente desabrochadas, de um branco que brilha com uma luz intensa (PESSANHA, 1989). Tudo nelas afasta Laura da realidade ordenada do lar, todos os seus elementos a surpreendem: a sua beleza e a natureza selvagem, a cor, a posição, a quantidade, o meio caminho entre o rosa e o branco, entre o botão e o completo desabrochar. Com sua regularidade e linearidade, Laura é confrontada com a "possibilidade de pluralidade [...], da mudança [...] e da sensualidade potencial negada a Laura e por Laura" (HELENA, 1991, p. 33). Também vale destacar que o conto se constrói numa oposição entre Laura e sua amiga Carlota, que alude à oposição entre a narradora sem nome e Regina em *La Última Niebla.* Laura e seu comedimento nunca inspirou admiração em Carlota, que, em contrapartida, é ambiciosa, ri sempre e com força, e nunca vê perigo em nada. Carlota e Regina representam a subjetividade feminina por meio das quais Laura e a protagonista sem nome indagam a própria identidade (HOSIASSON, 1989). Elas são o espelho oblíquo no qual a mulher se olha para se entender como mulher e, consequentemente, como sujeito desejante (WISNIK, 2018a).

A rosa como símbolo da sexualidade aparece depois em "Cem anos de perdão", de *Felicidade Clandestina*, de 1971. Trata-se aqui da rememoração de uma infância, calcada na própria infância da autora, na capital pernambucana. Em meio às brincadeiras que faziam pela cidade, a narradora e uma amiguinha param em frente a um casarão com muitos canteiros de flores. Ela conta que ali "estava uma rosa apenas entreaberta cor-de-rosa-vivo. Fiquei feito boba, olhando com admiração aquela rosa altaneira que nem mulher feita ainda não era" (LISPECTOR, op. cit., p. 408). O sangue da menina brota ao se arranhar nos espinhos no momento em que ela quebra o talo da flor. O roubo da rosa e o sangue intensificam a sexualidade que cerca o momento.

Mas, ao contrário dessa pequena Clarice, Laura deseja dar as rosas para a amiga Carlota e repelir a iluminação. Segundo Maria Lucia Homem,

> ocorre, num primeiro momento, o recalque, a exclusão, do campo da consciência, dos desejos e limites, de tudo aquilo que simplesmente não se quer saber. E depois, num inevitável segundo tempo, o seu produto ressurge, sob a forma do 'retorno do recalcado'. Aquela representação que entrava em conflito com os pensamentos conscientes não pode ser aceita e então sofre esse mecanismo de 'exclusão' a que se nomeia recalque. Porém, como o psiquismo é dinâmico, tal representação não fica simplesmente adormecida no interior do sujeito, mas ao menor confronto com um ponto de vizinhança,

> como uma lembrança ou ponto de fixação, retorna, normalmente de forma levemente diversa, constituindo o que podemos chamar de recalcado (HOMEM, 2004, p. 57).

Por mais que Laura tentasse estar de novo "bem", o que havia sido recalcado retornaria, no momento em que ela menos esperasse. No impulso de se livrar do elemento desorganizador da ordem doméstica, elemento disruptivo da liberdade e da própria sexualidade, ela dá as rosas. Entretanto, livrar-se das rosas não proporciona o retorno à moderação doméstica, pois uma vez fragmentada, fragmentada está. Na última olhadela antes de partir com a empregada Maria, as rosas mostram "aquela última instância: a flor. Aquele último aperfeiçoamento: a luminosa tranquilidade. Como uma viciada, ela olhava ligeiramente ávida a perfeição tentadora das rosas, com a boca um pouco seca olhava-as" (LISPECTOR, 2016, p. 173). Como já comentamos, o graveto sedento em busca de água associado ao corpo das personagens é imagem recorrente nos textos clariceanos. A boca seca de Laura mostra-se como a somatização dessa falta que abre caminho para o ressurgimento da loucura. Afinal este Eu que ela tentou manter intacto é

> atravessado por fantasias e afetos conflituosos ao longo da narrativa, esfacelando-se em pedaços para evitar a irrupção do mal em toda a sua radicalidade. E o que se sucede é a emergência de um mal maior, a loucura como refúgio para a frágil personalidade de Laura" (ROSENBAUM, 2006, pp. 123-124).

O conto narrado até aqui em terceira pessoa com o focalizador em Laura, transfere seu foco para o marido Armando. Ele a olha sentada, sem encostar as costas, em seu vestidinho marrom com a gola de renda, ela toda castanha "como obscuramente achava que uma esposa devia ser. Ter cabelos pretos ou louros eram um excesso que, na sua vontade de acertar, ela nunca ambicionara" (LISPECTOR, op. cit., p. 166).

A escuridão do marrom contrastada com a golinha de renda reforça os indícios de que o recalcado estava a ponto de surgir novamente (ROSENBAUM, 2021). O marrom, a propósito, é um elemento constante na escrita clariceana: o vestido de Laura; os bonecos, o chapéu do afogado e o próprio chapéu de Virgínia em *O Lustre*.

Em *O Lustre*, o chapéu é a metonímia do afogado, "a figuração de tudo aquilo que prende a personagem na sua fluidez: a angústia, a intolerável sombra, o fantasma" (SOUSA, 2000, p. 177). Ele é um símbolo do constante fluir de Virgínia e do fim de sua busca. O chapéu marrom é a marca da obra, pois outro chapéu marrom está presente na cena em que a personagem morre, "[n]uma claridade esgazeada e trêmula vacilou no seu peito, ele a viu deitada no chão com os lábios brancos e tranquilos, o rolo dos cabelos defeitos, o chapéu de

palha marrom amassado" (LISPECTOR, 1999b, p. 262). O chapéu é a marca da morte que se alastra por todo livro. Até mesmo nas flores que Virgínia carrega no peito: "cortou o talo de três flores, das flores duras e opacas, prendeu-as ao decote do vestido, lá onde viviam seus *seios grandes e seu coração, velados*" (Ibid., p. 78, grifo nosso), remetem à ideia de morte.

Em *La Última Niebla*, o chapéu com o qual a protagonista sai de casa na noite de névoa e adultério, se perde e se transforma num vago indicio da lembrança jamais esquecida, símbolo de uma experiência que colore toda uma vida. Ao procurá-lo, a princípio com calma, a febre cresce pelo medo de encontrá-lo. Ela conclui que "lo olvidé una noche en casa de un desconocido. […] Además de un abrazo, como a todos los amantes, algo nos une para siempre. Algo material, concreto, indestructible, mi sombrero de paja" (BOMBAL, 1997, p. 73).

Estamos diante da mesma cor, com significados distintos. Para Laura, o marrom e o castanho são signos do monótono e do cotidiano, que predominam sobre a gola de renda creme, mas não a apagam. Para Virgínia, o chapéu marrom representa a inevitabilidade da sua vida. Para a protagonista sem nome, é símbolo da felicidade, prova do acontecido e da sua ligação com o momento que preenche seus dias. Neste caso, o desaparecimento do chapéu aponta para a ausência presente do amante, a concretude da noite vivida/sonhada com o desconhecido.

Pode-se supor que o vestido (em Laura) e o chapéu (em Virgínia e na mulher de *La Última Niebla*) representam a desmaterialização das personagens, seja ela momentânea, num estado de graça breve porém intenso, ou infinita, como são a morte e o estado de loucura sem retorno. O marrom do barro, do qual são feitas todas as coisas e que Virgínia modela quando "sentia o corpo aberto e fino e no fundo uma serenidade que não se podia conter, ora se desconhecendo ora respirando em alegria, as coisas incompletas" (LISPECTOR, op. cit., p. 45), liga as três histórias, e as obras de ambas as autoras, em direção à eliminação da distância entre o Eu e o outro.

3. Da natureza à fusão com a alteridade

Figura 1: *Yemenjá (1943)*, de Maria Martins

Maria Martins nunca tinha pisado na Amazonia quando inaugurou, em 1943, sua exposição na Valentine Gallery, em Nova York. A exposição reunia oito esculturas sobre mitos amazônicos: *Amazônia*, *Cobra Grande*, *Boiuna*, *Yara*, *Yemenjá*, *Aiokâ*, *Iacy* e *Boto*.

As figuras, de acordo com Veronica Stigger, são um marco na trajetória da artista. Diferentemente de peças anteriores, cuja aparência se assemelhava à figura humana, isto é, a uma forma mais tradicional, com contornos bem delimitados, nestas oito esculturas o corpo humano se fusiona com os elementos naturais. Na peça *Yemenjá*, por exemplo, os pés se confundem com as raízes, sem que se saiba onde começa um e termina o outro. A cabeça e as extremidades dos membros superiores se prolongam em raízes das "algas de todos os oceanos" (MARTINS, 1943 apud STIGGER, 2013, p. 17), formando uma espécie de manto. Apesar de o corpo feminino (também muito caro à artista) ser facilmente reconhecível, os seios e as laterais do corpo se misturam a essa vegetação.

A mudança na figuração do corpo humano está diretamente relacionada ao material utilizado na feitura das esculturas. Até sobrevoar a Amazônia, o mais perto que ela chegou da região, ela trabalhava talhando madeiras brasileiras e manuseando terracota. A partir de 1941, ela passa a usar cera perdida, uma mistura de cera de abelha com gordura. Em entrevista a Clarice Lispector, ela fala sobre o trabalho com o novo material:

> Primeiro [me entreguei de corpo e alma à escultura] em terracota, depois em mármore, depois cera perdida que não tem limitações. [...] É um processo muito remoto, do tempo dos egípcios antigos. É cera de abelha misturada com um pouco de gordura para ficar mais macia. Aí você vai ao infinito porque não tem limites. A cera perdida é um modo de se expressar. Porque depois se recobre essa cera com sílico e gesso e põe-se ao forno para que a cera derreta e deixe o negativo. Aí você vê a coisa mais linda do mundo: o bronze líquido como uma chama e que toma a forma que a cera deixou (LISPECTOR, 2007, pp. 188-189).

Foi a nova técnica que possibilitou as formas híbridas e fusionadas? Ou foi a ideia de um corpo humano sem fronteiras, distinto do vegetal, o início de uma busca por um material que desse conta da imaginação? Seria como tentar saber quem veio primeiro, o ovo ou a galinha. Como em "O ovo e a galinha", um conto sobre o processo criativo, a busca de Martins por uma matéria mais maleável que a madeira tinha como objetivo dar conta da comunhão de corpos.

Essa maleabilidade da matéria alcançada por Maria Martins parece não existir na língua portuguesa. Pelo menos, segundo a própria Clarice. Na crônica "Declaração de Amor", datada de 11 de maio de 1968, ela escreve que a língua não é fácil, não é maleável: "como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a sua tendência é a de não ter sutilezas e reagir às vezes com um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimento e de alerteza" (LISPECTOR, 1999a, p. 100). A língua, segundo ela, é um obstáculo para uma literatura que se propõe a tirar, das pessoas e das coisas, a capa do superficialismo. Uma literatura que não se reduz a

> *dizer o que se acha de alguma coisa*, mas [...] de achar o que se diz da *coisa* ou, mais propriamente, de achar o *dizer da coisa*, no sentido forte da sua coisidade, isto é, daquilo que 'recusa e resiste', na obscuridade da existência, à sua captura 'pela instrumentalidade humana' (WISNIK, 2021, p. 295, grifos do autor).

Mesmo encontrando na língua limitações, porque "às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado. Às vezes se assusta com o imprevisível de uma frase" (LISPECTOR, op. cit., p. 101), ela sempre quis escrever em português pelo "gosto de manejá-la – como gostava de estar montada num cavalo e guia-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope" (Ibid., 101). Diferentemente da cera perdida, a língua portuguesa é difícil de domar, parece guiar mais do que é guiada; é alheia, inclassificável, difícil de ser apanhada, mesmo quando já domesticada.

A imagem da língua portuguesa levada pelas rédeas comporta em si o hibridismo da fusão humano-natureza que marca a literatura de Lispector e que Marília Librandi (2020) chamou de literatura centaura. A escritura centaura destrói as barreiras formais, os limites

disciplinares. Nela se concentram outras formas e outros modos, como uma “coisa outra”, seja pintura, escultura, cinema, música, filosofia, entre outras formas artísticas. Esse texto híbrido está à serviço “de uma literatura que propõe dar uma resposta à morte do ‘eu’ através de uma expansão para o não eu, o animal, o universal. Por essa razão, a metamorfose, como modo simultâneo de encarnar, dar vida e fazer renascer, é de fundamental importância” (LIBRANDI, 2020, p. 277).

A morte, ou a resposta à morte através da escrita, também fez parte do esforço literário de Bombal. Em entrevista a Carmen Merino, ela afrimava sua crença num mundo além: “creo en una vida en el más allá, donde los seres que se han ido tienen influencia sobre los que permanecen en la Tierra” (BOMBAL, 1997, p. 405). A declaração permite pensar que a ideia da influência dos mortos no mundo dos vivos pode sugerir uma intertroca permanente entre os dois mundos, uma fluidez dos limites e, ainda, uma circularidade vital.

Sua literatura também é marcada pelo hibridismo, pelo lirismo e pela poesia como expressão de uma subjetividade marginalizada, porém questionadora de seu tempo histórico, da realidade e do institucionalizado. Além disso, seu diálogo com as vanguardas possibilitou a utilização de elementos privilegiados pelos surrealistas como parte da estrutura de suas narrativas e da caracterização de suas personagens, como são a ausência de fronteira entre o sonho, o devaneio e o real, e a recusa da logicidade e da racionalidade (RABACO, 1981).

Interessa aqui salientar a relação da figura híbrida nas obras dessas três mulheres – Martins, Lispector e Bombal – com o pensamento surrealista. André Breton, num texto sobre a exposição de Maria Martins na Julien Lévy Gallery, em 1943, escreveu:

> o que a distingue de todos os outros é o contato que, em todas as peças, ela restabelece entre o homem e a terra (em nossos dias, pelo menos em todas as grandes aglomerações humanas, esse contato se perdeu), é o perpétuo recurso que ela impõe às fontes vitais (do espírito bem como do corpo), que residem na natureza, é o cuidado constante de buscar fundar o psicológico sobre o cosmológico, por oposição à tendência contrária que comumente domina e engaja a humanidade numa via de sofismas cada vez mais perigosos (BRETON, 2002 apud STIGGER, 2013, p. 17).

Chama a atenção a frase “cuidado constante de buscar fundar o psicológico sobre o cosmológico”, ou seja, a prevalência da eliminação da alteridade e a imersão completa do Eu no outro, no nós, no todo que nos cerca.

O Surrealismo se preocupou, entre outras coisas, em aprofundar o questionamento do antropocentrismo iniciado no final do século anterior. Com o surrealismo francês, a arte intensificou a exploração das possibilidades expressivas permitidas pela subversão da figura humana. Se “o corpo humano reproduzia a ordem do universo” (MORAES, 2017, p. 77), a

transfiguração da ordem pré-estabelecida passa, necessariamente, pela desconstrução desse corpo, seja por meio do desmantelamento, da reconfiguração ou da junção de formas, ou seja, por meio da combinação do corpo humano com as mais diversas formas de vida e com múltiplas matérias:

> Operação privilegiada da imaginação surreal, a atividade combinatória realiza, como nenhuma outra, a intenção de aproximar realidades distantes. Dela resultam os híbridos por excelência [...] que concretizam a definição de imagem poética do movimento. A justaposição de elementos não se restringe contudo ao mundo natural: a contaminação estende-se aos objetos inanimados que, combinados a outras realidades, também passam a reclamar algumas prerrogativas da vida (MORAES, 2017, p. 111).

A metamorfose, continua Eliane Robert Moraes, é um movimento em direção ao exterior, uma "projeção do ser para fora de si" e "essa dinâmica seria, antes de mais nada, uma capacidade reivindicada por quem almeja ultrapassar 'a insuportável presunção humana'" e também fortalecer os laços com o universo exterior (Ibid., pp. 131-132). Para Bataille, a metamorfose é a consequência da completa falta de identificação com os ideais humanos. A partir do corpo humano, considerado suporte ideal para transformações, o sujeito se desdobra em outros e se projeta para fora de si mesmo, levando-o a metamorfoses infinitas. Assim, "ao vir-a-ser-animal que projeta todo ser humano para além da sua condição antropomórfica, sucede, portanto, o 'vir-a-ser-coisa do homem'" (BATAILLE apud MORAES, 2017, p. 133).

Entendemos que esse é um dos movimentos que caracteriza as obras de Lispector e Bombal. Os estudos mais aprofundados sobre a literatura de Clarice já apontam nessa intenção. Recentemente, nos anos 2010, também a literatura bombaliana ganhou textos críticos que abordam a dessubjetificação em sua obra. Mesmo em menor número, esses textos iluminam a obra bombaliana e aproximam ainda mais das duas escritoras.

O movimento em direção ao todo se inicia com a introdução do alheio e do estranho no espaço doméstico, conforme análise do capítulo anterior. Ao adentrar o ambiente íntimo, na invasão dessa casa-corpo, o animal e a força da natureza desmontam as estruturas deste lar aparentemente inquebrantável. Se o propósito do Surrealismo foi "abolir esta realidade que uma civilização vacilante nos impôs como a única verdadeira (PAZ, 2017, p. 48), a invasão do doméstico lança as protagonistas de Bombal e Clarice em direção ao exterior, em busca de uma identidade e da vida.

Essa experiência com o exterior pode ser espacial ou linguística. Em *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, Tatiana Salem Levy agrupou três dos mais importantes

pensadores do século XX e sua relação, mais ampla ou mais restrita, com o que ela chamou de "experiência do fora".

Blanchot pensou a literatura como a criação de um mundo outro, de uma realidade em si mesma e não uma reprodução do que chamamos de real. A experiência do fora, na linguagem literária, estaria diretamente relacionada ao conceito de "desobramento", ou seja, a um desfazer-se dos conceitos prévios, das noções de Tempo, História, Sujeito, Verdade e até mesmo de Autor e, a partir da destituição destes ideais, fundar-se-ia uma nova forma de pensar (PELBART, 1989 apud LEVY, 2011, p. 25).

A obra literária apresenta o "outro de todos os mundos", isto é, visa retirar o leitor deste mundo e imergi-lo num mundo insólito, estranho, infamiliar, no qual é difícil encontrar pertencimento ou reconhecimento. A leitura exige do leitor que ele "entre numa zona onde o ar lhe falta e o chão lhe escapa" (BLANCHOT, 2011, p. 213). Esse "outro do mundo" é um desdobramento, um movimento de exteriorização, de dentro para fora, de tornar visível o avesso do mundo, em todas as suas potencialidades. A literatura, ou pelo menos o projeto moderno de literatura, seria a criação imaginária deste desdobramento, não o duplo do real que é o próprio real, mas sua outra versão, já livre de todos os conceitos. Assim, "o fora é o próprio espaço – mas um espaço sem lugar – da literatura. A experiência literária constrói o fora, ela *é* o próprio fora [...], pois o fora não é o espaço *onde* a literatura se constrói, é a própria literatura" (LEVY, op. cit., p. 29).

Sem tudo aquilo que alicerça o ser humano e o posiciona no tempo-espaço histórico (pensemos na terceira perna perdida por G.H após o contato com a massa branca da barata), ele se torna um ser errante, nômade, em constante movimento. Sem apoio, a experiência do fora é uma inauguração ininterrupta do Eu e do mundo, pois o Eu se perdeu num mundo que ainda não é. A origem, à qual recorrem as autoras e esse novo modo de fazer literatura, possui menos a ideia de começo do que a ideia de nada, o nada se faz, onde nada é, nada existe ainda.

A construção da experiência do fora passa de uma interioridade para uma superficialidade, pois "colocar-se fora do mundo, fora do eu e fora de si é exatamente esse 'desdobrar-se', esse 'deixar-se' vir à tona, à superfície" (Ibid., pp. 36-37). Desdobrar-se consiste num movimento de saída do interior levando todos os sentidos (o contato do corpo com o mundo externo) em direção ao outro. O Eu desmoronado (do sujeito dono da verdade e senhor de todas as coisas) movimenta-se para fora de si, para a alteridade absoluta. O escritor moderno está fora de si e fora do mundo, exilado da própria interioridade, da própria cultura e do próprio país para, assim, estar e pertencer a todos os lugares.

No entanto, esse outro é fluído, inapreensível, desconhecido, errante. “O *ele* que funda experiência do fora é, portanto, esse outro que nada tem de mim. Um outro que não é nunca um *eu*, que permanece sempre como o inacessível, como o fora absoluto” (LEVY, 2011, pp. 42-43, grifo da aurora). O outro sempre está distante; no outro nunca se verá traços do Eu; com o outro nunca se estabelecerá uma relação de sujeito para sujeito (afinal, já não há sujeito). O outro nunca será passível de ser conhecido, de ser compreendido, seu desconhecimento é perpétuo, contínuo e nunca superado.

Por isso, para Blanchot, nunca haverá união ou unificação estabelecida entre Eu e outro. O outro está distante de qualquer dialética, ou seja, o núcleo está completamente fora do alcance. Colocar-se no fora é estar em território estrangeiro, onde nunca haverá integração, mesmo que estranha ou alheia, com o outro.

Ainda segundo Levy, pode-se estabelecer uma conexão entre Blanchot e Deleuze a respeito dessa visão do fora, que é uma vivência para além dos pressupostos estabelecidos, do senso comum e do institucionalizado. Para Deleuze, o fora seria o plano de imanência, o solo absoluto da filosofia, o pré-filosófico, a imagem do pensamento. Ele é uma superfície, um fora absoluto, onde nada se prende a conceitos pré-determinados e onde não é possível se esconder atrás de subjetividades ou objetividades. Em outras palavras, é a vida em si mesma, em sua máxima potência: “é o mais íntimo no pensamento, e todavia o fora absoluto. Um fora mais longínquo que o todo exterior, porque ele é um dentro mais profundo que todo dentro interior” (DELEUZE e GUATTARI, 1996 apud LEVY, 2011, p. 106). O movimento do plano de imanência é constante e, quem se propõe a fazer parte dele, passa do Eu estabelecido e fincado em sua interioridade para se transformar numa partícula em ininterrupto deslocamento, num devir perpétuo.

Trata-se de um mundo composto por singularidades, pré-individuais, selvagens e disformes, virtuais sem deixar de ser reais, isto é, um estado puro e máximo da vida: “o plano da imanência é, portanto, a afirmação criadora da vida. Da vida enquanto algo incessantemente errante, que não se prende às vivências e intencionalidades de um sujeito. A imanência como vida e o movimento do infinito” (LEVY, op. cit., p. 108). Na imanência absoluta, em toda a sua potencialidade, a vida é de todos, está em tudo e em todos os lugares, não pode ser dada a uns e retirada de outros, pois atravessa tudo o que está no plano de imanência, constituído como uma virtualidade repleto de singularidades e acontecimentos[1].

[1] Singularidades são pontos sensíveis e acontecimentos são um conjunto de singularidades. Ambos provocam o sentido (LEVY, 2011).

Sem nos adentrar mais na complexa elaboração do texto de Levy, o que nos importa aqui é entender de que forma o virtual, se atualiza e ganha vida por meio da diferenciação. Diferenciar é, a partir do disforme e da abstração, criar vida, fazer surgir algo novo, algo concreto. A atualização, assim, está sempre no âmbito das formas e da materialidade, enquanto a virtualidade é um campo de multiplicidades e de potencialidades.

A experiência do fora para Deleuze é o mergulho no plano da imanência repleto de virtualidade. A criação artística é a diferenciação do virtual por meio da atualização:

> experimentar o fora, por meio da literatura, das artes em geral, da filosofia ou de qualquer outra manifestação, é experimentar a realidade de um virtual. Criar é justamente experimentar o virtual e sua atualização; é alcançar um plano de imanência povoado de virtualidades que não se separam nunca de suas atualizações correspondentes (LEVY, 2011, p. 115).

Entra aqui em ação o conceito tão caro a Deleuze, que é o devir. O devir não produz algo que leve para além da realidade ou transforme o ser humano – ou o animal – noutra coisa. O devir-animal do homem é permanecer homem. O devir é uma realidade em si mesma, assim como a virtualidade. Em *Crítica e Clínica*, Deleuze diz que a literatura é o espaço da potência do impessoal como singularidade no mais elevado grau. É uma zona de vizinhança, uma fronteira, na qual se pode passar do Eu para o devir-animal, devir-mulher, devir-partículas-menores. Dessa forma, a escrita é inseparável do devir. Os devires mulher, animal, partícula, entre outros, "encadeiam-se uns aos outros segundo uma linhagem particular [...], ou então coexistem em todos os níveis, segundo portas, limiares e zonas que compõem o universo inteiro" (DELEUZE, 1997, p. 11).

Essa ideia de Deleuze parece conciliar com a "encarnação" de Clarice, no já citado "Encarnação involuntária": "às vezes, quando vejo uma pessoa que nunca vi, e tenho algum tempo para observá-la, eu me encarno nela e assim dou um grande passo para conhecê-la" (LISPECTOR, 2016, p. 428). Como explica Evando Nascimento (2021), colocar-se no lugar do outro é o papel do ficcionista e encarnar ou intertrocar, como acontece também com Rodrigo SM em *A Hora da Estrela*, são os atos de fingir que amparam a literatura clariceana. No conto/crônica, a encarnação numa prostituta e numa missionária, ou seja, numa alteridade radical, provoca o estranhamento da própria subjetividade.

A existência das personagens, no início voltadas para a própria subjetividade, é atormentada pelos elementos externos que aumentam a intranquilidade dentro do ambiente doméstico. Estes elementos invasores são o contato, às vezes o mais intenso que eles vivenciam, com a alteridade. No entanto, para experienciar o devir-coisa, além de vivenciar a alteridade que invade o Eu, é preciso ir até o outro, pois "ao deslocar o *eu* para fora de si, ao caminhar em

direção ao impessoal, a literatura marca seu índice de coletividade. [...] Estar fora é alcançar o esplendor do impessoal, dessa neutralidade que nos lança em nós para fora de nós" (LEVY, 2011, pp. 47-49, grifo do autor). Lembrando que essa coletividade aponta à "coisa social" analisada por José Miguel Wisnik (2021).

Na crônica "Bichos" de 13 de março de 1971, Clarice escreve sobre os animais que já teve, entre eles galinhas, cachorros, gatos, tartarugas, pintos e coelhos. Para ela, "ter bicho é uma experiência vital. E a quem não conviveu com um animal falta um certo tipo de intuição do mundo vivo. Quem se recusa à visão de um bicho está com medo de si próprio" (LISPECTOR, 1999a, p. 334). Essa recusa tem uma dupla significação, já que pode ser tanto o humano vendo o animal quanto o animal olhando o humano. O olhar do outro é objetificante, como observou Jean Paul Sartre que entende o ver como o ser visto, e essa consciência de ser visto causa vergonha: "vergonha de *si*, é o reconhecimento de que efetivamente *sou* este objeto que o Outro olha e julga" (SARTRE, 2011, p. 336, grifo do autor).

No entanto, como será esse olhar do absoluto outro? Para Jacques Derrida, deparar-se com o olhar animalesco é entender-se diante dos limites e ultrapassar as fronteiras que separam o humano do não-humano: "ao passar as fronteiras ou os fins do homem, chego ao animal: ao animal em si, ao animal em mim e ao animal em falta de si-mesmo, a esse homem [...] [como] um animal ainda indeterminado, um animal em falta de si-mesmo" (DERRIDA, 2002, p. 14-15). Alinhado com o pensamento francês de demolição das verdades filosóficas, centradas no humanismo e no *cogito*, vistas até então como alicerces inquestionáveis, da segunda metade do século XX, o pensamento de Derrida questiona o estatuto de sujeito dado apenas ao ser humano. Por isso, entende que o contato com o olhar do bicho, o olhar nu e sem fundo, "dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita de dar (Ibid., p. 31).

O outro inapreensível leva o ser humano a reconhecer a si mesmo e entender seus limites. Para Maria Esther Maciel (2016), entender os limites que separam e diferenciam o humano do animal (ou vegetal, ou seja, ser vivente) é também entender a impossibilidade de manter essas diferenças como completamente excludentes.

Clarice promove esse movimento e ela mesma conta na crônica "Bichos" que conheceu "uma mulher que humanizava os bichos, conversando com eles, emprestando-lhes suas próprias características. Mas eu não humanizo os bichos, acho que é uma ofensa – há de respeitar-lhes a natura – eu é que me animalizo" (LISPECTOR, op. cit., p. 334).

Esta crônica, de março de 1971, é aproveitada e reformulada em parte no livro *Água Viva*, de 1979, num gesto típico de sua escrita "com a ponta dos dedos"[2]: "eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir" (LISPECTOR, 1998a, p. 49). O "grito ancestral" é o som anterior à linguagem, anterior à fala, selvagem, violento e inesperado que aproxima o humano do animal. Esse grito dentro de si nasce do contato com o outro (STIGGER, 2021). É preciso sair de si para ir em direção ao outro, o outro animal ou vegetal. O entendimento de si como parte do plano de imanência, parte da virtualidade, passa pelo encontro com o outro.

3.1 Em direção à natureza

Em *La Última Niebla*, o primeiro impulso da narradora diante da primeira esposa de seu marido, morta no caixão, é afirmar sua própria vida. Essa afirmação ocorre por meio de uma fuga em direção ao meio natural. Depois de constatar o silêncio que a imagem da defunta lhe transmite, ela abre caminho entre os enlutados no velório e

> [...] alcanzo la puerta, después de haber tropezado con horribles coronas de flores artificiales.
> Atravieso casi corriendo el jardín, abro la verja. Pero, afuera, una sutil neblina ha diluido el paisaje y el silencio es aún más intenso.
> Desciendo la pequeña colina sobre la cual la casa está aislada entre cipreses, como una tumba, y me voy, a bosque traviesa, pisando firme y fuerte, para despertar un eco. Sin embargo, todo continúa mudo y mi pie arrastra hojas caídas que no crujen porque están húmedas y como en descomposición.
> Esquivo siluetas de árboles, a tal punto estáticas, borrosas, que de pronto alargo, la mano para convencerme que existen realmente. Tengo miedo. En aquella inmovilidad y también en la de esa muerta estirada allá arriba, hay como un peligro oculto.
> Y porque me ataca por vez primera, reacciono violentamente contra el asalto de la niebla.
> ¡Yo existo, yo existo – digo en voz alta – y soy bella y feliz! Sí, ¡feliz!; la felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil (BOMBAL, 1997, pp. 58-59).

Retomando uma das discussões do capítulo anterior, neste longo trecho a visão da casa isolada é semelhante a um túmulo, o que reforça o desconforto do ambiente doméstico, espaço do aprisionamento e da morte. No entanto, a morte também domina o ambiente natural, afinal

[2] Expressão acunhada pela autora na crônica "Fartura e Carência", de 14 de setembro de 1968: "Porque é que eu escrevia com as entranhas e neste momento estou escrevendo com a ponta dos dedos?" (LISPECTOR, 1999a, p. 135); e que foi reaproveitada por Vilma Arêas no título de seu estudo, já citado neste trabalho, de 2005.

o bosque, tomado pela neblina/névoa, está tão silencioso quanto o silêncio transmitido pela morta. O bosque está coberto por folhas que, pela umidade ou pela decomposição, não estalam, e por árvores tão imersas na neblina que sua presença só pode ser comprovada pelo toque. O toque e a audição são os sentidos colocados a postos para receber o vivo e confrontá-lo com a morte que parece se apropriar de tudo. Desta folhagem em decomposição e silenciosa, ela tenta tirar algum som, algum Eco em letra maiúscula, pois relaciona-se com a ninfa Eco que, punida por Juno por ser muito falante, repete apenas as últimas palavras ditas pelos outros (NOGUERA, 2017). Narciso e Eco são a própria representação da subjetividade (ou dos olhos voltados para si mesmo) e da desmaterialização, respectivamente. Enquanto Narciso se apaixona pela própria imagem refletida nas águas de um lago, Eco perde sua corporeidade e se transforma em pura ressonância, em pura reverberação (LIBRANDI, 2020).

Ao pisar firme e forte, a protagonista sem nome procura a reverberação dessa violência que empreende sobre o meio vegetal, mas só recebe o silêncio, tão aterrador quanto o deixado dentro da casa-túmulo. Por isso, a única solução é gritar, falar o mais alto possível para superar o perigo e reavivar a morte. Como na passagem em *Água Viva*, o grito é ancestral e selvagem. Ela afirma-se como corpo desejante, jovem, feliz e, o mais importante, vivo ("eu existo"). De acordo com Lucía Guerra-Cunningham (1992), a primeira etapa da subjetividade é a percepção, intuição, de uma ausência e de um anseio. Por isso, o primeiro ato é a afirmação da corporeidade.

Sua voz é o som que reverbera no mundo imóvel da névoa, é a afirmação da vida diante do perigo da imobilidade absoluta presente na casa, na mulher morta e na vegetação em decomposição.

A própria vida está também materializada na Mulher da Voz, corpo sem nome que aparece em *Perto do Coração Selvagem*. A mulher da voz, que Joana consulta para alugar uma casa, tem voz de terra. Joana divaga que "ela não tinha história [...]. O principal – o passado, o presente e o futuro – é que estava viva. [...] Aconteciam-lhe coisas. Mas apenas vinham adensar ou enfraquecer o murmúrio de seu centro" (LISPECTOR, 1998c, pp. 74-75). A voz aguda, macia e lançada para o alto é o que permanece da mulher da voz, não a linguagem ou seu pensamento articulado, assim como um rumor do natural (vegetal ou animal) é só um murmúrio, um ressoar de vibração e sons. Essa voz remete ao rumorejar do bom funcionamento de uma máquina, sobre o qual escreve Roland Barthes (2012). O rumor, ao ser atribuído a uma fala, "seria esse sentido que se faz ouvir, uma isenção de sentido, ou [...] esse não-sentido que faria ouvir ao longe um sentido agora liberto de todas as agressões do signo, formado na 'triste e selvagem história dos homens', é a caixa de Pandora" (BARTHES, 2012, p. 96).

Joana, na especulação sobre a vida desta mulher, vê nela a ausência de si mesma e a morte, mas “não se sabe de mais nada porque ela morreu. Adivinha-se apenas que no fim ela também estava sendo feliz como uma coisa ou uma criatura podem ser. Porque ela nascera para o essencial, para viver ou morrer” (LISPECTOR, 1998c, p. 77). A vida no seu estado primordial.

O que a voz da mulher sem nome e o Eco da protagonista sem nome buscam tirar da natureza são os sons da vida em seu estado puro.

Em Bombal, é importante entender em que ambiente a protagonista busca refúgio. O crítico Sebastián Schoennenbeck, em seu estudo sobre a representação do jardim em Bombal (2015), associa a descrição natural feita pela escritora ao conceito de paisagem como construção histórica (e artística) que se denomina como o real e o natural. A paisagem é um conceito artificial que necessita de um observador que concatena os diferentes elementos de um espaço e os transforma numa imagem integrada, representativa do ambiente externo. A perspectiva panorâmica, chamada também de paisagem universal, é caracterizada por um plano aberto captado por um olhar superior ao que é observado.

No século XVIII, a natureza construída para encher os olhos, a mente e os museus (ou as bibliotecas), escondia a exploração das terras que se estendiam para além dos limites dos parques e dos jardins harmonizados, ou seja, “o traçado geométrico dos cercamentos, com suas sebes e estradas retilíneas, é contemporâneo das curvas e das irregularidades das paisagens dos parques” (WILLIAMS, 2011, p. 208).

A visão da paisagem rural, imitação com pretensões de recriação de uma natureza arcádica, inspiração de poetas e artistas, que expressam na arte o desejo de voltar ao mundo bucólico, é fruto da vontade de dispor e redispor a natureza segundo um único ponto de vista: o observado de suas próprias casas.

Essa natureza se torna a expressão de uma humanidade, de uma subjetividade, pois é por ela construída. Contudo, é uma subjetividade específica: a burguesa. Por isso, se tornou até mesmo a representação de um Eu nacional (SCHOENNENBECK, 2015). Neste sentido, o espaço natural bombaliano adquire novas características. Apesar de ainda ser integrante da casa de fazenda, isto é, do espaço de ordem masculina e burguesa, deixa de ser lugar de disputas e lutas violentas pela terra, e ganha ambivalência. O meio natural abriga a individualização e a subjetivação ao mesmo tempo que a perda do eu; é espaço da morte e dissolução da realidade e, ao mesmo tempo, espaço de paz e liberdade. Perigo e temor andam lado a lado com o despertar da sexualidade, dos desejos e dos instintos.

Os jardins e os bosques dos textos de Bombal se assemelham ao Paraíso, ao Jardim do Éden, mas ganham uma nova significação. O jardim como espaço cercado e limitado, de nomeação e dominação das espécies, mas ainda composto por uma natureza selvagem e indomável, torna-se um local não-hierarquizado pelo homem. Na paisagem bombaliana "se goza, [...] se muere, se desaparece, porque el sujeto se mimetiza con la naturaleza" (SCHOENNENBECK, 2015, p. 260).

Outro ponto levantado por este crítico chileno é a fazenda como espaço do ócio e da rememoração, um espaço afetivo da infância e dos primeiros amores. Contudo, isso só acontece porque o sujeito popular e trabalhador é retirado de cena, como nas criações das paisagens e dos jardins da casa senhorial. A fazenda transforma-se, depois que afastada da produção e da economia, em paraíso e lugar de contemplação. De fato, em *La Amortajada*, a cena da colheita não possui trabalhadores. A narradora conta que "la época de la siega nos procuraba días de gozo, días que nos pasábamos jugando a escalar las enormes montañas de heno acumuladas tras la era y saltando de una a otras inconscientes de todo peligro y como borrachas de sol" (BOMBAL, 1997, p. 101). As lembranças de menina passam pelo filtro da vida adulta, mas permanece a sensação de inebriamento causado pelo sol e pelo cansaço das brincadeiras.

Em *La Última Niebla*, o bosque contíguo à casa funciona como refúgio. A figura feminina se embrenha pelos caminhos da natureza para neles encontrar o que lhe falta no ambiente doméstico. Há uma relação íntima entre protagonista e meio natural que se opõe quase sempre à relação com a casa. Por isso, há um constante movimento de sair da casa em direção ao jardim e ao bosque.

A segunda fuga (o primeiro impulso é diante da morta) em direção ao bosque acontece após o contato com a totalidade da cunhada Regina: como já observamos em capítulo anterior, seus cabelos se enroscam nos botões do casaco do homem desconhecido, seu olhar colérico e sua cara pálida não é "falta de color, sino intensidad de vida, como si estuviera siempre viviendo una hora de violencia interior" (Ibid., p. 61). Ao sentir o fogo correndo em suas veias, a protagonista sai para o jardim:

> Me interno em la bruma y de pronto un rayo de sol se enciende al través, prestando una dorada claridad de gruta al bosque en que me encuentro; hurga la tierra, desprende de ella aromas profundos y mojados.
> Me acomete una extraña languidez. Cierro los ojos y me abandono contra un árbol. ¡Oh, echar los brazos alrededor de un cuerpo ardiente y rodar con él, enlazada, por una pendiente sin fin…! Me siento desfallecer y en vano sacudo la cabeza para disipar el sopor que se apodera de mí. (Ibid., p. 61)

Diferentemente do primeiro episódio de fuga, aqui o elemento natural consegue interromper a impermeabilidade da bruma: o raio de sol incide sobre o espaço, clareando e despertando aromas profundos e molhados, e representa o desejo que, porventura, é despertado por Regina, personagem mediador do seu impulso libidinal (GUERRA-CUNNINGHAM, 1992). Regina é o duplo da protagonista, o oposto que impulsiona ao despertar e à transgressão. O trecho é muito sinestésico, concatena elementos olfativos ("aromas profundos"), táteis (o abraço na árvore – árvore que pode representar a força da natureza e um elemento fálico) e visuais (a cor dourada pelo sol). O mundo parece ganhar cor, sons e texturas à medida que ela sente o despertar do próprio corpo no episódio do banho no açude, amplamente visitado pela crítica:

> Entonces me quito las ropas, todas, hasta que mi carne se tiñe del mismo resplandor que flota entre los árboles. Y así, desnuda y dorada, me sumerjo en el estanque.
> No me sabia tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua.
> Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran. Como brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua (BOMBAL, op. cit., pp. 61-62).

É interessante que o primeiro ato dela, ao ver o raio de sol invadindo e cortando a bruma, seja tirar a roupa e se integrar ao entorno. A comunhão vai além da busca de um outro para satisfazer seus desejos. O banho no açude é, ao mesmo tempo, um processo de conhecimento e deformação. No mesmo instante em que ela percebe os seios pequenos e redondos, a brancura e formosura da pele e do corpo, suas formas são alargadas e ganham proporções irreais. A água funciona como o espelho de Narciso, através do qual a personagem estabelece contato com o próprio corpo e reafirma a própria sensualidade (AGOSÍN, 1983). A água e os vegetais aquáticos são o outro que a penetra, acaricia, abraça, beija e promove seu bem-estar (HOSIASSON, 2013b).

O alargamento das formas e o aspecto irreal do próprio corpo denotam um início de expansão do Eu. O elemento água, além de representar o espelho, associado diretamente à percepção da própria imagem, é também um elemento unificador (AGOSÍN, 1983), de incorporação ao informe, ao indistinto e ao difuso (SOSNOWSKI, 1973). Este espaço aquático circular e isolado remete ao primordial e ao ambiente uterino (HOSIASSON, 2013b).

A cena de *Perto do Coração Selvagem* em que Joana imerge numa banheira possui semelhanças impressionantes com essa cena do banho de *La Última Niebla*, como já observou Laura Hosiasson em seu estudo comparativo de ambas as escritoras, de 1989, e publicou no

ensaio de 2013. A protagonista se banha numa "água cega e surda mas alegremente não muda brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da banheira. O quarto abafado de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos úmidos das paredes" (LISPECTOR, 1998c, p. 64). A representação do ambiente também lembra um espaço circular e uterino, com a água e os vapores mornos que tomam todo o quarto e embaçam os espelhos. Os vapores, assim como a névoa/neblina/bruma, funcionam também para borrar os limites, "esfumando el mundo exterior hasta obliterarlo" (BASTOS, 1985, p. 560), esfumando até mesmo a percepção do corpo nu que a jovem vê nos espelhos.

O trecho seguinte aproxima-se muito da descrição bombaliana. Nele, Joana

> [...] ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente como a uma asa frágil. [...] O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia escuridão – é uma linha tensa e trêmula. Quando abandona os braços de novo se condena, branca e segura. Ri baixinho, move o longo pescoço de um a outro lado, inclina a cabeça para trás – a relva é sempre fresca, alguém vai beijá-la, coelhos macios e pequenos se agasalham uns nos outros de olhos fechados. – Ri de novo, em leves murmúrios como os da água. Alisa a cintura, os quadris, a vida (LISPECTOR, op. cit., pp. 64-65).

Conforme Hosiasson, enquanto a cena de *La Última Niebla* é narrada pela protagonista em primeira pessoa, que se alterna entre a percepção visual do próprio corpo e as sensações experimentadas, a cena de *Perto do Coração Selvagem* começa com uma visão externa de um narrador em terceira pessoa e passa para um discurso indireto livre, como num close cinematográfico que passeia pelo corpo de Joana. O desconhecimento do próprio corpo é seguido pelo descobrimento dos seios que flutuam na água, da pele branca e das formas alongadas. Há um duplo movimento: enquanto os elementos naturais são personificados, ganhando braços de seda e lábios para beijar, o corpo de Joana adquire características animalescas, a perna se transforma em asa frágil.

Como num ritual de iniciação, com movimentos de ir e vir que culminam num orgasmo, "as duas cenas compartilham também um sentimento de plenitude e de alegria" (HOSIASSON, 2013b, p. 33). Essa experiência vital é uma troca entre o meio natural, literal ou imaginativo, e o corpo feminino. O final do fragmento destacado de *Perto do Coração Selvagem* mostra Joana levada pela imaginação para o centro da natureza.

Por se tratar de um elemento no qual a vida é gerada, segundo Mircea Eliade, a água é a soma de todas as virtualidades (pode-se associar aqui ao conceito de Deleuze), é o "reservatório de todas as possibilidades de existência; precedem toda forma e sustentam toda criação [...], a imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo

indiferenciado da pré-existência" (ELIADE, 1992, p. 65). O contato com a água abriga a regeneração, pois representa tanto a dissolução e o consequente renascimento quanto a fertilização e a multiplicação do potencial de vida. Dessa forma, o símbolo concentra em si a vida e a morte, o ciclo do renovar constante da existência.

Os rituais de iniciação são rituais de passagem, de purificação e regeneração, segundo regista o *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER E CHEERBRANT, 2001) e aqui ganham dois significados opostos devido aos estágios da vida em que as duas personagens se encontram. Para a protagonista sem nome, se ter felicidade é ter um corpo, ser jovem e ágil, o mergulho no estanque marca a tomada de consciência da ausência de sentido de sua vida. Para Joana, o conhecimento do próprio corpo marca a travessia em direção à vida adulta: "Lo que em LUN puede ser entendido como denuncia de una determinada situación y como visión patética sobre la historia de esa mujer, em PSC es una proyección positiva del reconocimiento sexual como potencialidad recién descubierta" (HOSIASSON, 1989, p. 120). Para a primeira, é a purificação de uma vida sem amor e a possibilidade de regeneração. Para a segunda, é nascimento nas águas.

O mesmo renascimento para a vida é buscado pela protagonista do conto "O Triunfo", um dos primeiros textos escritos por Clarice, ainda no começo dos anos 1940. Luísa acorda no dia seguinte ao abandono do marido. Na cama ainda "aos poucos o dia vai-lhe entrando pelo corpo" (LISPECTOR, 2016, p. 27). Percorre a casa retirada, isolada, e que agora está vazia, cômodo a cômodo, indo do banheiro ao quarto onde o homem trabalhava, e à sala de jantar:

> [...] às escuras, úmida e abafada. Abre as janelas de uma vez. E a claridade penetra num ímpeto. [...] Há tanto encanto nesse aposento alegre. Nessas coisas de súbito aclaradas e revivescidas. Inclina-se pela janela. Na sombra dessas árvores em alameda [...]... Na verdade nada disso notara. Sempre vivera ali com ele. Ele era tudo. Só ele existia. Ele tinha ido embora. E as coisas não estavam de todo destituídas de encanto. Tinham vida própria. (Ibid., p. 31)

Há um paralelo entre este espaço úmido e abafado que recebe a luz do dia e névoa cortada e interrompida pelo raio de sol que dá ao bosque a tonalidade dourada do romance bombaliano. O afastamento do marido possibilita que ela perceba os encantos que o mundo ainda abriga.

Na cena seguinte, Luísa vai até o quintal, arregaça as mangas e começa a esfregar as roupas. Com o movimento de ir e vir (o mesmo das águas), inclinada, "movendo os braços com veemência, o lábio inferior mordido no esforço, o sangue pulsando-lhe forte no corpo, surpreendeu a si mesma" (Ibid., p. 31). Este trabalho braçal, profano e cotidiano, é contrastado com o pensamento seguinte, em discurso indireto livre, em que "ela, tão espiritualizada pela

companhia daquele homem... Pareceu-lhe ouvir seu riso irônico, citando Schopenhauer, Platão, que pensaram e pensaram... Uma brisa doce arrepiou-lhe os fios da nuca [...]" (LISPECTOR, 2016, p. 31). Veremos este mesmo contraste entre o pensamento filosófico e a experiência de vida no primeiro romance da autora, sobre o qual falaremos mais adiante. É interessante notar que a semente de sua literatura já estava plantada desde estes primeiros escritos: o pensamento filosófico em oposição ao que Evando Nascimento (2012) chamou de "literatura pensante", uma literatura que pensa a relação entre os viventes a partir do contato e da intertroca entre eles.

O calor causado pelo esforço leva-a a se banhar no tanque:

> Olhou a torneira grande, jorrando água límpida. Sentia um calor... Subitamente surgiu-lhe uma ideia. Tirou a roupa, abriu a torneira até o fim, e a água gelada correu-lhe pelo corpo, arrancando-lhe um grito de frio. Aquele banho improvisado fazia-a rir de prazer. De sua banheira abrangia uma vista maravilhosa, sob o sol já ardente. [...] Mas a água escorria gelada sobre seu corpo e reclamava ruidosamente sua atenção. Um calor bom já circulava em suas veias. [...] Olhou em torno de si a manhã perfeita, respirando profundamente e sentindo, quase com orgulho, o coração bater cadenciado e cheio de vida. Um morno raio de sol envolveu-a. Riu. Ele voltaria, porque ela era a mais forte. (LISPECTOR, op. cit., pp. 31-32).

De acordo com Nadia Battella Gotlib (2021), esta última cena fecha o ciclo da redescoberta, que compreende a absorção da perda, a recuperação da autonomia e a reconstrução do corpo só para si, em oposição à vida anterior toda dedicada a um homem.

Toda a cena é sensorial, especialmente tátil. O calor do sol aquece o corpo e a água provoca o "grito de frio". Entre o calor e o frio está o morno raio de sol que a envolve. O riso, tão presente na cena de Joana, brota livremente aqui, como reflexo da experiência da sensação de bem-estar no próprio corpo: "o banho de água fria faz emergir uma potencialidade antes reprimida, surge como um verdadeiro hino de confiança na sua força e bem poderia se inserir na linhagem das cenas politicamente feministas" (GOTLIB, 2021, p. 163). O riso livre também assimilado a um hino de confiança, se aceitarmos de Michelle Perrot (2003) que à mulher está vedado o riso, a gargalhada, sendo permitido apenas um sorriso, com candura.

A água pode ter sentidos tanto masculinos quanto femininos. Como elemento fálico, ela penetra, reclama por atenção e acaricia (lembremos da cena de Bombal), e aparece, na religião indiana, no ritual iniciático para alcançar o mundo das divindades. O homem é borrifado com água e colocado num abrigo especial. Neste contexto, a água é considerada uma semente viril (ELIADE, 1992). Mas o elemento é também tradicionalmente associado à mulher. O Sol e o fogo (divindades masculinas) penetram e fertilizam a água do mar que é considerado um dos símbolos universais de maternidade (BEAUVOIR, 2016).

Isso que poderíamos chamar de androgenia da água é exemplificado por Clarice no conto "As águas do mundo", da coletânea *Felicidade Clandestina*[3], de 1971, que se inicia com uma troca de gênero dos artigos e pronomes pessoais: "Aí está *ele*, *o* mar, *a* mais ininteligível das exigências não humanas. E aqui está *a* mulher, de pé na praia, *o* mais ininteligível dos seres vivos. Como ser humano fez um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornou-se o mais ininteligível dos seres vivos. *Ela* e o mar" (LISPECTOR, 2016, p. 425, grifo nosso). Ambos os seres ganham artigos femininos e masculinos o que sugere a indefinição que caracteriza um estado embrionário.

O encontro está prestes a acontecer, a entrega de dois mundos, apesar da hesitação da mulher. Hesitação do limitado, do corpo finito que se interroga diante de um mundo vasto que é o mar:

> Seu corpo se consola com sua própria exiguidade em relação à vastidão do mar porque é a exiguidade do corpo que o permite manter-se quente e é essa exiguidade que a torna pobre e livre gente, com sua parte de liberdade de cão nas areias. Esse corpo entrará no ilimitado frio que sem raiva ruge no silêncio das seis horas (Ibid., p. 425).

Novamente, o contraste entre o calor do corpo e o frio das águas, o calor do limitado caminhando em direção ao frio ilimitado. Seis da manhã, um horário de junção também, a noite misturada com o dia, o feminino com o masculino.

O mar exala um cheiro de "maresia tonteante que a desperta de seus mais adormecidos sonos seculares. E agora ela está alerta, mesmo sem pensar, como um caçador está alerta sem pensar" (Ibid., p. 426). O "sonho e os milênios perdidos" que incomodam a dona de casa de "A menor mulher do mundo" aqui são avivados pela maresia, que tonteia, ofusca o racional, e deixa aflorar a vida secular. A mulher

> abre caminho na gelidez que, líquida, se põe a ela, e no entanto a deixa entrar, como no amor em que a oposição pode ser um pedido [...]. E de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda. O sal, o iodo, tudo líquido, deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo – espantada de pé, fertilizada" (Ibid., p. 426).

Neste trecho, é nítido o duplo movimento, tanto o penetrar dela nas águas quanto as águas atingindo seu corpo. O mar, um corpo feminino, se opõe, mas se deixa penetrar. Na sequência, é ele quem a cobre com uma onda que a fertiliza. Quando ela bebe goles grandes de água, sente "o mar por dentro como o líquido espesso de um homem" (Ibid., p. 426).

---

[3] O conto foi extraído de um trecho central do romance *Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, de 1969, que por sua vez saiu da crônica "Ritual" – Trecho, de 27 de julho de 1968, por mais uma manobra de Clarice com a "ponta dos [seus] dedos".

O ir e vir das águas ganha ritmo na aliteração do /s/ no fragmento “a garganta alimentada se constringe pelo sal, os olhos avermelham-se pelo sal secado pelo sol, as ondas suaves lhe batem e voltam pois ela é um anteparo compacto” (LISPECTOR, 2016, pp. 426-427). O “caminhar sobre as águas” é uma referência bíblica de Jesus, assim como o cortar o mar remete a Moisés.

Ela, diferentemente de Laura, consegue retornar à praia, mesmo que o mar lhe oponha resistência e a puxe para si. Com os pés na areia, brilhando de água, sal e sol, “sabe de algum modo obscuro que seus cabelos escorridos são de um náufrago. Porque sabe – sabe que fez um perigo. Um perigo tão antigo quanto o ser humano” (Ibid., p. 427). Qual seria o perigo? O perigo que Laura experienciou e dele não conseguiu voltar. A interpenetração, a intertroca, a reciprocidade, o devir-mar é a experiência do imemorial, da continuidade dos seres da qual ela conseguiu voltar (ROSENBAUM, 2021).

O conto-trecho de romance-crônica guarda semelhanças com outra crônica, “Banhos de mar”, publicada no dia 25 de janeiro de 1969. Nele, Clarice adulta rememora o ritual diário de tomar banho de mar, antes do completo amanhecer, na cidade de Olinda, vizinha de Recife, onde morava com a família. Nas duas estórias, temos a água do mar que se toma com as mãos em concha, os cabelos que brilham de sol e sal e o cheiro embriagante do mar. A narração rememorante na crônica de 1969 adquire um tom nostálgico, que se traz na pergunta final por uma felicidade que nunca será sentida novamente: “A quem devo pedir que na minha vida se repita a felicidade? Como sentir com a frescura da inocência o sol vermelho a se levantar? Nunca mais? Nunca mais. Nunca.” (LISPECTOR, 1999a, p. 171).

Imagens aquáticas combinadas com musicalidade e nostalgia podem ser apreciadas no conto já aludido “El Árbol” de Bombal. Como vimos, Brígida está sentada numa sala de concerto e rememora sua vida, desde a infância até o fim de seu casamento com Luis.

Cada compositor remete a uma etapa de sua vida. Mozart, com sua vitalidade, inocência, fantasia e linha melódica de orientação hedonista, dá às suas composições uma mistura de prazer sexual com emoção nostálgica (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b) e embala as lembranças da infância e adolescência. Neste ponto, a memória aquática é de uma ponte “sobre un agua cristalina que corre en un lecho de arena rosada. Ella está vestida de blanco, con un quitasol de encaje, complicado y fino como una telaraña, abierto sobre el hombro” (BOMBAL, 1997, p. 206). A água cristalina de um rio ou fonte é a representação da liberdade, da força vital e de uma vida cheia de possibilidades, clara e límpida (GUERRA-CUNNINGHAM, op. cit.). Conforme observado por Laura Janina Hosiasson (1989), a nostalgia da infância está atrelada

a um pensamento de que tudo era possível, de que a vida se desdobrava em direção a um futuro livre e sem as limitações sentidas no presente.

Quando, na sala de concerto, passa a se ouvir Beethoven, a água cristalina cede lugar ao mar.

> Brígida se interna playa adentro hacia el mar contraído allá lejos, refulgente y manso, pero entonces el mar se levanta, crece tranquilo, viene a su encuentro, la envuelve, y con suaves olas la va empujando, empujando por la espalda hasta hacerle recostar la mejilla sobre el cuerpo de un hombre. Y se aleja, dejándola olvidada sobre el pecho de Luis (BOMBAL, 1997, p. 208).

O mar, como vimos, é o símbolo da união dos contrários, tanto feminino quanto masculino, da sensualidade e da fertilidade, e mostra-se contraditório na imagem. Ao mesmo tempo que se contrai, afastando-se de Brígida, ele a envolve, a acolhe, lançando-a de encontro a seu marido, de encontro ao amor. Contudo, sabe-se que não é um casamento feliz, que os amantes estão apartados a maior parte do tempo. Na busca de abrigo do marido, ela encontra refúgio na seringueira, no "*gomero"*. Por ese motivo, Beethoven representa o amor frustrado: "las sonatas de Beethoven comunican el dolor y la soledad de una vida amorosa atormentada, son la expresión emocional de un temperamento apasionado que no logró jamás el amor correspondido" (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b, p. 105).

Por fim, o terceiro compositor do concerto é Chopin e a chuva é o elemento aquático que o acompanha na rememoração: "Puñados de perlas que llueven a choros sobre un techo de plata. […] Chopin y la lluvia que resbala por las hojas del gomero con ruido de cascada secreta, y parece empapar hasta las rosas de las cretonas, se entremezclan en su agitada nostalgia" (BOMBAL, op. cit., p. 213). A repetição de sons causados pela chuva associa-se às composições em forma binária e à técnica de arabesco que dão origem a um ritmo repetitivo com variações. Elas, tanto as composições quanto a chuva, também criam um clima melancólico, de tristeza do afeto não recíproco (GUERRA-CUNNINGHAM, op. cit.).

A queda da árvore corresponde ao fim do concerto. A luz que entra pela janela quando ela é derrubada coincide com a luz que ilumina a sala escura no fim do espetáculo musical. O que a mantinha naquela casa ao lado de Luis era o *gomero*, assim como o que a mantinha dentro da sala era a música. Finitos os dois, ela pode seguir com sua verdadeira vida, em busca de "amor, y viajes y locuras, y amor, amor..." (BOMBAL, op. cit., p. 218).

Neste ponto, cabe pensar em outra cena de *La Última Niebla*, a segunda imersão no açude, em que o amante é vislumbrado numa carruagem à beira do lago, e que é contada de forma retrospectiva. Num entardecer, com o desejo de em nada pensar e de deixar seu corpo à deriva, a protagonista mergulha nas águas.

> A menudo no queda de mí, en la superficie, más que un vago remolino; yo me he hundido en un mundo misterioso donde el tiempo parece detenerse bruscamente, donde la luz pesa como una sustancia fosforescente, donde cada uno de mis movimientos adquiere sabias y felinas lentitudes y yo exploro minuciosamente los repliegues de ese antro de silencio. Recojo extrañas caracolas, cristales que al traer a nuestro elemento se convierten en guijarros negruzcos e informes. Remuevo piedras bajo las cuales duermen o se revuelven miles de criaturas atolondradas escurridizas (BOMBAL, 1997, p. 74).

O meio aquático, como também já mencionado, representa em Bombal o subconsciente, o espaço primordial pré-linguagem e pré-formal. Assim, a descrição aponta para um mergulho no subconsciente, no mundo dos sonhos e dos devaneios, que também abriga a memória da matéria disforme e a vida placentária. Este espaço fora do tempo é habitado por vidas pequenas e ancestrais, como os caracóis, os cristais informes e outras criaturas diminutas que moram debaixo de pedras. Dentro da água, o corpo feminino adquire uma lentidão felina, um aspecto animal como a asa frágil com a qual a perna de Joana é metaforizada. A completa imersão, sem que um membro de seu corpo esteja para fora da água, parece afirmar a imersão da protagonista num mundo onírico e seu envolvimento total com a figura do amante.

Neste universo do subconsciente, que ela passou a habitar depois do encontro com o amante, surge a carruagem "entre la niebla, [...] como una aparición [...]. Tambaleando penosamente, los caballos se abrían paso entre los árboles y la hojarasca sin provocar el menor ruido. [...] El carruaje avanzó lentamente, hasta arrimarse a la orilla opuesta del estanque" (Ibid., p. 74). Símbolo de irrealidade, de supressão dos limites entre realidade e sonho, a névoa, juntamente com a lentidão e o silêncio, reforça o carácter fantasmagórico da cena. A visão da carruagem deixa-a com metade do corpo nu para fora da. Esta imagem pode ser lida como a simbolização de sua mente suspensa entre os dois mundos, realidade e ilusão. A carruagem que aparece entre a névoa "echó a andar nuevamente y sin darme tan siquiera tiempo de nadar hacia la orilla, se perdió de improviso en el bosque, como si se lo hubiera tragado la niebla" (Ibid., p. 75). As durações se embaralham. O tempo lento da aparição se transforma em rapidez e em ação repentina do veículo, o que deixa a cena ainda mais nebulosa, ainda mais irreal.

A vida vegetal e a água se fundem na metáfora da escuridão como espaço aquático. Isso pode ser visto em dois outros textos: *La Amortajada* e *O Lustre*.

No primeiro, as duas cenas acontecem durante a gravidez de Ana María. Ela, em plena primavera, estende uma rede entre duas aveleiras e ali permanece por largos períodos. Ela "ignoraba por qué razón el paisaje, las cosas, todo se me volvía motivo de distracción, goce plácidamente sensual: la masa oscura y ondulante de la selva inmovilizada en el horizonte,

como una ola monstruosa, lista para precipitarse" (BOMBAL, 1997, p. 110). O clima sombrio mostra-se presente não apenas no significado das palavras, mas na construção rítmica. A assonância dos sons da vogal /o/ e /u/ dão um tom mais nebuloso e amedrontador à cena, reforçada pela imagem da monstruosidade da onda.

Depois, na primeira semana do verão, a noite adquire a tonalidade azul da lua cheia e da insônia por causa do calor. Ana María se levanta e abre a porta em direção ao jardim.

> Los cipreses se recortaban inmóviles sobre un cielo azul; el estanque era una lámina de metal azul; la casa alargaba una sombra aterciopelada y azul. Quietos, los bosques enmudecían como petrificados bajo el hechizo de la noche, de esa noche azul de plenilunio. Largo rato permanecí de pie en el umbral de la puerta sin atreverme a entrar en aquel mundo nuevo, irreconocible, en aquel mundo que parecía un mundo sumergido (Ibid., pp. 111-112).

A personagem reluta em ultrapassar o umbral, um portal que a leva a esse mundo submerso, tomado pela luz prateada e azul da lua cheia. Para Mircea Eliade, a lua aparece como símbolo da união indissociável entre a Vida e a Morte, mas a morte não é definitiva, pois é o início do renascimento. O espelhamento entre o céu (a lua e a noite) e os elementos terrestres afirmam a visão mítica da lua como símbolo de morte e de renovação da vida. No romance, há uma clara reversibilidade da morte.

O fragmento acima é todo descrito numa perspectiva que engloba toda a paisagem, construída com pinceladas impressionistas na cor azul, muito cara aos modernistas (TORRES-RIOSECO, 1941). O matiz cromático da novela é especialmente dirigido ao telúrico por inspirar as emoções mais intensas. A cena reúne o céu, a terra e a água (o mundo submerso e azul); elementos frios como lâminas de metal e pedra; e o veludo suave e macio. Segundo Orozco Vera (1993), a sinestesia reforça a subjetividade e a irracionalidade com as quais se identificam o mundo e o sujeito poético.

Além do fato da protagonista estar num tempo-espaço *post-mortem*, ao longo de toda a rememoração, elevam-se indícios de morte. A onda monstruosa prestes a desabar e a flor azul que surgem como mau augúrio. No episódio, ela, Fernando e os filhos vão em direção aos novos terrenos comprados por ele quando uma tormenta se aproxima e, "bruscamente, habían descendido a otro clima, a otro tiempo, a otra región" (BOMBAL, op. cit., p. 133). Os percalços só aumentam e se transformam em maus agouros. Eles se perdem no caminho, o cavalo desaba e o homem que fornece informações tem os olhos parecidos aos de uma coruja morta por Fernando[4].

---

[4] "Mamá, ¿te fijates en los ojos del hombre? Eran iguales a los de la..." pergunta Fred (BOMBAL, 1997, p. 133).

Nesta confusão, Fred vê a cinerária e fica imóvel "y como si le comunicara un secreto, fijó contra el fango el redondel de luz. Entonces ella vio, pegada a la tierra, una enorme cineraria. Una cineraria de un azul oscuro, violento y mojado, y que temblaba levemente" (BOMBAL, 1997, p. 135). A flor está vinculada a rituais funerários e funciona como um duplo da protagonista, comunicando-lhe sobre os perigos do caminho e um possível desfecho trágico. Além disso, antecipa a experiência da segunda morte da protagonista (OSTRIA, 2015).

Toda esta cena parece abarcar dois mundos, o real e o imaginário, o mundo dos vivos e dos mortos, a vigília e o sonho. A literatura bombaliana mostra que os limites não são claros entre estas dualidades, pois elas fazem parte do mesmo todo que é uma coisa só. Basta cruzar uma linha imaginária a "outro tempo, outra região" ou "un umbral sin puerta" para ver-se num universo mágico, imaginário e misterioso.

O segundo texto em que nos detemos para verificar que vida vegetal e água se fundem na metáfora da escuridão como espaço aquático, é o romance de Clarice *O Lustre*. Aqui, o mar é presentificado tanto à luz do dia quanto no meio da noite, mas para percebe-lo na campina sob o sol é preciso fechar os olhos: "em Brejo Alto não havia mar, porém uma pessoa podia olhar rapidamente a extensa campina, fechar logo os olhos, apertar o próprio coração e como um filho, como um filho nascendo, sentir o cheiro docemente podre do mar" (LISPECTOR, 1999b, p. 23). O cheiro doce e podre exemplifica o oxímoro tão caro a ambas as autoras. Mais adiante, o narrador afirma que Virgínia nunca esteve perto do mar, "mas sabia como era o mar, nem forçava sua vida a exprimi-lo em pensamento, ela sabia, isso bastava" (Ibid., p. 24). Saber o que é o mar é entender que todas as coisas do mundo são feitas da mesma substância do mar, conhecer uma, ela mesma, é conhecer o mar.

Para o crítico português Carlos Mendes de Sousa, segundo romance clariceano, "o escuro aparece como prenúncio da atmosfera interiormente dominada pelo efeito da sombra; a atmosfera negativa, que o início do romance introduz, vai adensar-se num clima de mistério, desenrolando-se até a final expressão trágica" (SOUSA, 2000, p. 175). A morte é o componente da atmosfera sombria presente tanto n'*O Lustre* quanto no romance bombaliano. A morte, o prazer especial pela escuridão, a ênfase na noite, na madrugada e no lusco-fusco do crepúsculo perpassam por toda a narrativa. A começar pelo chapéu marrom, que é metonímia do afogado, mencionado no capítulo anterior. Conforme apontamento de Berta Waldman (1993, p. 49), "a morte na água, a asfixia vislumbrada na infância, a união água e morte, pautarão a vida de Virgínia para sempre."

Outro ponto importante do trecho destacado de *O Lustre* são os vagalumes, que iluminam a obra de Clarice, neste e outros textos, de duas formas: como figura de oposição

entre luz e escuridão e como símbolo de sua narrativa fracionada. Gilda de Mello e Souza afirma que, por não conceber os acontecimentos num desenrolar de um esquema temporal externo, sua narrativa torna-se fraccionada, em uma sucessão "de pequenos segmentos de duração que, recompondo-se incessantemente, só podem ser divisados de muito perto ou num lampejo" (MELLO E SOUZA, 2009, p. 98). Esse lampejo é o próprio vagalume, a representação da atmosfera de claros e escuros de *O Lustre*, cujo título remete à claridade, mas o lustre que já não emite luz. A menina atribui ao vagalume uma qualidade diferente da comum. Enquanto o vemos como um inseto que acende, ela o vê como um inseto que apaga, ou seja, sua qualidade de misturar-se ao ambiente escuro, desaparecer, e não iluminar. Os vagalumes voltam a ser citados na festa de Irene. Virgínia, "querendo fixar o anis como se olha um objeto parado mas quase não possuindo o seu gosto porque ele fluía, desaparecia – e ela só conseguia a lembrança como o vaga-lume que apenas desaparece" (LISPECTOR, 1999b, p. 99). Os vagalumes são os instantes impossíveis de serem apreendidos, como o efeito do álcool. No momento seguinte, ele já não existe, desapareceu ou deixou de causar embriaguez. A narrativa clariceana é a soma de instantes, sempre preocupada com a apreensão deles (MELLO E SOUZA, op. cit.).

No entanto, trata-se de um inseto que pouco ou nada ilumina. Sua luz pouco adianta para clarear um espaço e, consequentemente, os corpos que estão no breu. A escuridão, assim como a água, é um símbolo do disforme e busca suprir os limites, seja dos corpos ou dos mundos. Então, o vagalume pode funcionar como a compreensão do disforme, do mergulho na memória antiga, do compartilhamento da vida com tudo o que nos cerca. Em outras palavras, a luz que o vagalume emana proporciona a compreensão de que se está na escuridão, de que é parte do plasma, do núcleo.

Segundo Alexandre Nodari, os instantes em Clarice, seus intervalos, não são interrupções do contínuo. O exemplo que o crítico dá é o de uma passagem de *Uma Aprendizagem ou O livro dos Prazeres*:

> E àquela hora vinha dele uma irradiação luminosa. Depois Lóri percebeu que esse fulgor eram os reflexos do sol antes de definitivamente morrer. Olhou para as mesinhas com para-sol dispostas em torno da piscina: pareciam sobrepairar na homogeneidade do cosmo. Tudo era infinito, nada tinha começo nem fim: assim era a eternidade cósmica. Daí a um instante a visão da realidade se desfazia, fora apenas um átimo de segundo, a homogeneidade desaparecia e os olhos se perdiam numa multiplicidade de tonalidades ainda surpreendentes: à visão aguda e instantânea seguira-se algo mais reconhecível na Terra (LISPECTOR, 1998d, p. 69).

Assim como o mar, a escuridão também é índice do ser infinito, no qual mergulham os corpos finitos e ilimitados do homem e do vagalume, por exemplo. Enquanto os primeiros são

essa “eternidade cósmica” e “homogeneidade do cosmo” de que fala Lóri, os segundos são a “multiplicidade de tonalidades ainda surpreendentes”. Apesar de parecer contraditório, o que Clarice desenvolveu em sua literatura foi “a qualidade residual do infinito (o contínuo) que existe em toda finitude – e o que permite que toda coisa finita possa devir outra (orgânica ou não, viva ou não), pois tudo é feito dele” (NODARI, 2021, p. 225). Nenhum ser se reduz a sua forma, a seus limites, e sua fluidez é a marca do núcleo, da coisa, do “it”. O vagalume é a expressão do instante e da finitude, mas, ao apagar, ele se mistura à escuridão e perde a forma.

******

Bombal e Lispector utilizam certas imagens para afirmar seu completo oposto. A morte como afirmação da vida é a mais abrangente, mas podemos incluir também a cegueira como desencadeamento de uma visão amplificada da vida ofuscada pela rotina. Isso acontece no conto “Amor”, de *Laços de Família*. Em meio à escuridão, está o cego que Ana vê pela janela do bonde, desencadeador do aguçamento da percepção.

Como observa Yudith Rosenbaum, o primeiro parágrafo já aponta para uma constância da dualidade entre conforto x desconforto (ROSENBAUM, 2021): “Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começo a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação” (LISPECTOR, 2016, p. 145). A busca por conforto opõe-se ao cansaço, à meia satisfação e às compras que estão deformando o saco de tricô, a “corrente de vida” que está prestes a arrebentar. Este sentimento se intensifica no parágrafo seguinte. O narrador conta sobre os filhos, que “eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta”. No apartamento da família, “a cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo as cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o horizonte” (Ibid., p. 145). A cozinha espaçosa é o conforto e os estouros do fogão são o desconforto, assim como o calor é desconfortável, mas o vento que bate nas cortinas o ameniza.

Seguindo a linha de leitura de Rosenbaum, o texto se constrói como Penélope à espera de Ulisses. Ana tece a vida cotidiana, faz as cortinas, planta as sementes, faz comida, cuida dos filhos e acomoda-se na rotina, mas o narrador vai destecendo, descortinando essa rotina, ao apontar os estalidos e sua inquietação subterrânea nesta vida costurada com “sua mão pequena e forte”:

> Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisa de sua força, inquietava-se. No

> entanto sentia-se mais sólida do que nunca, seu corpo engrossara um pouco e era de se ver o modo como cortava blusas para os meninos, a grande tesoura dando estalidos na fazenda [...]; com o tempo seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. [...] Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto – ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido [...] Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo (LISPECTOR, 2016, pp. 145-147).

Enquanto Brígida, em "El Árbol", passa as horas mortas da tarde no quarto de vestir, "vacía de todo pensamento, atontada de bienestar" (BOMBAL, 1997, p. 215), Ana busca refúgio na rotina, sai para fazer compras ou levar alguma coisa para o conserto.

As horas mortas parecem ser um perigo para as duas mulheres, por isso devem ser soterradas pela rotina, pela tarefa incessante e contínua. Como aponta o conto, a rotina é o decorativo que suplanta a íntima desordem, é o coser que cobre as raízes negras e suaves do mundo.

É na hora morta da tarde, voltando de bonde das compras, que Ana vê o cego. O movimento do bonde reflete o movimento interno de Ana. Ele "vacilava nos trilhos", "se arrastava, em seguida estacava." Nesse momento, "olhou para o homem parado no ponto. [...] De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego. [...] Alguma coisa intranquila estava sucedendo." Então ela viu que o cego mascava chicles e ele "mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos" (LISPECTOR, op. cit., p. 147).

Duas coisas chamam a atenção: a mediocridade da cena e a predominância da visão como elemento perscrutador do mundo. As reflexões clariceanas irrompem das cenas mais mundanas: a visão de rosas, a limpeza do quarto da empregada, uma barata, uma festa de aniversário ou uma ida à praia. Em segundo lugar, a visão é um sentido privilegiado em sua obra, embora de uma forma não ortodoxa, não tradicional. Pode ser o sentido intermediário entre ser humano e mundo, mas privilegia-se o olhar enviesado, como é o caso deste cego, do menino míope de "Evolução de uma miopia" e do estrabismo de "Laços de Família". Por ser o sentido privilegiado pela filosofia tradicional, como uma desmanteladora de estereótipos, Clarice propõe seu uso associado aos outros sentidos, principalmente à boca e ao tato, com os quais se absorve o outro. A visão revela o ser das coisas em sua exterioridade, mas Clarice "não se contenta com olhar insistente e atentamente o mundo: quer comê-lo, como modo radical de a ele se entregar" (PONTIERI, 2001, pp. 21-22).

Voltando à Ana e ao bonde, segundo A análise de Yudith Rosenbaum, a vacilação do bonde é homóloga a de Ana, que parece torcer apenas para chegar em casa e poder cuidar dos filhos para abafar o continente negro. No momento em que ela vê o cego, o bonde dá

> uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão – Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava [...] Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede. [...] Mas o mal estava feito (LISPECTOR, 2016, p. 148).

O resumo do fragmento é "o mal estava feito", ou seja, raízes negras e suaves escorriam por todos os cantos, era impossível conter o magma. A gema de ovo é o símbolo primordial do informe e, por isso, sua coloração amarela escapando por entre as redes é a vida que Ana tentou conter ao máximo, cercear, empurrar para debaixo do tapete, irrompendo a céu aberto.

Já em profunda crise, ela adentra o Jardim Botânico. Ana anda pelas alamedas do Jardim Botânico e "a vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si. [...] Todo jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada?" (LISPECTOR, 2016, p. 150). O adormecimento, o sonho que provoca efeito contrário: desperta para a vida que rasteja, que se esconde, a vida microscópica. O dia claro vai dando lugar à escuridão da noite e, consequentemente, ao outro lado do jardim. O mal-estar crescente é o entendimento de que "fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começa a se aperceber" (Ibid., p. 150).

Os movimentos da máquina do mundo, incontroláveis e serenos, como os chamou Benedito Nunes (2009), podem ser vistos a olhos nus.

> As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumada... Mas todas as pesadas coisa, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos, enviados pela vida mais fina do mundo. [...] O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno. [...] Era fascinante, ela sentia nojo. (LISPECTOR, op. cit., p. 150).

O mundo "de se comer com os dentes" é, segundo Benedito Nunes (2009), o mundo que fabrica vida e morte, o mundo da descontinuidade, da existência proliferante, das presenças familiares e infamiliares, da reversão da familiaridade em infamiliaridade, como as flores com a cor do mau ouro. É o mundo das protuberâncias, das viscosidades, das texturas estranhas, das cores intensificadas. É o mundo que ao mesmo tempo fascina e causa náusea, sensação física

que se apodera do corpo e “revela, sob forma de um fascínio da coisa, a contingência do sujeito humano e o absurdo do ser que o circunda” (NUNES, 1973, p. 114). Por comportar apenas um sentimento, o absurdo, esta é uma experiência que reúne aspectos contraditórios e complementares, como mal-estar e fascinação, empolgação e paralisação diante da coisa viva e nua. A consciência, despertada pela própria existência, “experimenta, ao mesmo tempo, a sua contingência, a sua superfluidade e o caráter irredutível e injustificável do fato de existir” (Ibid., p. 115).

Seu retorno ao lar depois de deflagrada a crise é o terceiro momento do conto. Para Rosenbaum, a estrutura da maioria dos contos clariceanos é composta por três momentos: momento de ordem; ruptura da ordem ou tensão conflitiva (como a chama Benedito Nunes); e momento que se sucede à desordem. Um movimento de espiral, como também observaram Lucia Helena e Laura Hosiasson. Seus textos não formam uma estrutura circular, como uma serpente abocanhando o próprio rabo, mas sim uma espiral de um círculo imperfeito, pois o final, ou o terceiro momento, não promove um retorno idêntico, “mas simula a aparência de retorno a uma morada originária, sobre a qual e na qual se escavam novas entranhas” (HELENA, 1991, p. 40).

No caso de Ana, o momento que sucede a desordem é marcado pela retomada dos afazeres domésticos. Contudo, os sentidos aguçados percebem o “trabalho secreto” também na cozinha. Por todos os cantos, formigas, besouros, a pequena aranha, o estouro do fogão, “ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente” (LISPECTOR, 2016, p. 154). Mas o marido está ali para leva-la pela mão e afastá-la do “perigo de viver”. O conto se encerra e Ana, “antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia” (Ibid., p. 155). A “pequena flama”, no ponto de vista de Rosenbaum, é a redução feita por Ana para encaixar a experiência em seu cotidiano e poder acendê-la quando necessitar, nas horas mais mortas.

O Jardim perde qualquer concepção de *locus amoenus* em Lispector e em Bombal para abrigar o absurdo da vida. Isso pode ser visto na cena de *La Amortajada*, já analisada, da primeira relação de Ana María com Ricardo. A natureza em decomposição caminha ao lado do despertar para o amor da personagem. Após o abandono de Ricardo, numa tarde de inverno, ela pega um revólver e distancia-se da casa. A protagonista “[ganó] el bosque. La hojarasca se apretaba al suelo, podrida. El follaje colgaba mojado y muerto, como de trapo” (BOMBAL, 1997, p. 108). O espaço da paixão é o da violência, o espaço da iniciação na vida adulta é o espaço escolhido para a morte, ou seja, um ambiente no qual confluem morte e vida.

Essa convergência de forças em bosques e jardins é concretizada na Sociedade das Sombras, inventada por Daniel para amedrontar sua irmã Virgínia, em *O Lustre*. Ela acontece

no meio da mata, a qual se chega por um caminho que sai do casarão. O narrador descreve que "era realmente a pior clareira, úmida, sombria, fechada por árvores altas e magras; entre as parasitas sem cheiro e os cipós pendentes os galhos se balançavam; pardais escuros e grandes voavam verticais como se jamais ousassem libertar-se. A terra era negra e molhada" (LISPECTOR, 1999b, p. 56). Apesar do fascínio que as reuniões avivam na menina, principalmente pela proximidade com Daniel, elas também são o espaço de exercício de poder dele. A inquietação e o temor que esse domínio lhe causam são paralelos à vegetação sombria, em estado de decomposição. Até pássaros livres parecem presos em gaiolas das quais não conseguem escapar.

O ambiente opressivo, no qual pássaros voam como cegos e batem as asas em seus rostos e até o ar fica preso na clareira, é também o ambiente da expectativa, que gera uma "febre que não lhes permitia reuniões mais espaçadas. Passaram a ver-se diariamente logo que ao sol se punha" (Ibid., p. 56). A combinação de fascínio e terror não permite a chegada e saída dos meninos sozinhos do lugar. O terror é vivido em conjunto.

O jardim como espaço de cerceamento da natureza estende-se para Jardim Zoológico, espaço de figuras maiores e familiares, mas principalmente lugar em que se busca no outro o que se tem dentro de si. Ele simboliza a natureza represada, circunscrita a jaulas, grades ou cercados, reflexo de uma existência represada (WALDMAN, 1992).

Em *O Lustre* e no conto "o búfalo", há jardins zoológicos. O conto, da coletânea *Laços de Família*, acompanha os passos de uma mulher em busca do ódio que não consegue sentir por aquele que não a ama. O ódio é a força impulsionadora, único sentimento capaz de a libertar de sua prisão interna (ROSENBAUM, 2006). Passeando e observando cada um dos animais expostos, "com os punhos nos bolsos do casaco, olhou em torno de si, rodeada pelas jaulas, enjaulada pelas jaulas fechadas" (LISPECTOR, 2016, p. 248).

No conto, há uma inversão de papeis. Os animais enjaulados são angelicais enquanto a mulher que os observa é bestializada. Os leões são tranquilos, a "girafa era uma virgem" (Ibid., p. 248), o hipopótamo é "um rolo roliço de carne [...]. Pois havia tal amor humilde em se manter apenas carne" (Ibid., pp. 248-249), o camelo "mastigando a si próprio, entregue ao processo de conhecer a comida" (Ibid., p. 250), os macacos felizes e o elefante com "os olhos, numa bondade de velho" (Ibid., p. 250).

Nenhum deles, porém, é capaz de lhe ensinar a odiar, ela que "não sabia sequer como se fazia. Como cavar na terra até encontrar a água negra, como abrir passagem na terra dura e chegar jamais a si mesma?" (Ibid., p. 249)

Após o passeio pela montanha-russa, que desnorteia seus sentidos, ela sente finalmente certa paz, quando respira sem interesse, "ninguém interessado nela, ela não interessada em ninguém" (LISPECTOR, 2016, p. 254). Apenas neste momento, como observa Rosenbaum (2006), quando ela começa a se libertar do aprisionamento causado pela imagem refletida no olhar alheio e firmar-se de forma autônoma, é que se dá seu confronto com o búfalo. A troca de olhares é o desencadeador de sua própria natureza. O olhar do animal, acrescenta Regina Pontieri (2001), é desencadeador da construção de um mundo como exterioridade visível. Por meio dele, sujeito e objeto se tornam reversíveis. O olhar do outro é inquietante pois desperta a consciência da própria condição de objeto daquele que é olhado.

O encontro com o animal é marcado por opostos e reversões, principalmente pelo branco do ódio e o negro do animal calmo: "O búfalo com o torso preto. No entardecer luminoso era um corpo enegrecido de tranquila raiva, a mulher suspirou devagar. Uma coisa branca espalhara-se dentro dela, branca como papel, fraca como papel, intensa como uma brancura" (LISPECTOR, op. cit., p. 255). Outros trechos ainda sustentam a oposição, como "o búfalo negro [...] o rosto esbranquiçado da mulher [...] seu rosto estava coberto de mortal brancura" (Ibid., p. 256) até finalmente começar a sentir "um primeiro fio de sangue negro". A oposição se mantém até o fim, quando, após a troca intensa de olhares com o búfalo, ela "viu o céu inteiro e o búfalo" (Ibid., p. 257). A sua destruição é também sua redenção. O búfalo como figura desencadeadora das emoções e dos instintos mais primitivos é, também, o catalizador do encontro do ser consigo mesmo. Ainda concluindo com Rosenbaum, o encontro com ele é o encontro com a própria salvação do ser. É preciso peregrinar por essa ascensão descendente para alcançar a libertação.

Em *O Lustre*, Virgínia também está aprisionada do lado de fora das grades, "seus passos nos largos vazios rodeados de grades, eram cautelosos" (LISPECTOR, 1999b, p. 155). O breve momento da protagonista observando os animais reforça a ideia ilustrada em "O Búfalo". Entre os animais observados, há as emas que "riam silenciosas, plenas de alegria e tolice [...] quadris volumosos, cheios de movimentos calmos", a onça negra "com a cara erguida sobre o corpo deitado, arfava absorta com saciedade, os olhos verdes esgazeados", a cobra "imóvel e fria com o coração seco de coragem" e os macacos que "olhavam como doces prostitutas". Dessa vez, o confronto pelo olhar acontece com o tigre.

> Aproximava-se do tigre respirando a quentura e o vício do cheiro da jaula; vencendo o próprio destino forçava-se a olhar sozinha no mundo para os olhos do tigre, para seu caminhar ondulante, elevando-se acima do terror, até que dele saía uma espécie de verdade, algo que a apaziguava como uma coisa, ela suspirava franzindo os olhos. Aquele cheiro repugnante de cansaço fazia-lhe bem, ela cerrava os dentes de mulher (LISPECTOR, 1999b, p. 155).

Virgínia está enjaulada também, mas não vai ao Zoológico com a intenção de encontrar sua liberdade. Contudo, o encontro com o tigre é uma tensão conflitiva. A verdade que o bicho emana dá-lhe a paz de coisa. A comparação entre paz e coisa é propícia, pois para Lispector, atingir a coisa é atingir a plenitude e a liberdade. Como afirma Berta Waldman, "o núcleo é, então, pura identidade, na qual se anula a diferença entre sujeito e objeto, ambos compenetrados numa visão recíproca, sem transcendência" (WALDMAN, 2003, p. 10). Ideia esboçada nos escritos iniciais da autora, a ascese descendente ao núcleo da vida será amplamente explorada em *A Paixão Segundo G.H*. Em *O Lustre*, é por meio da troca de olhar com o animal que a protagonista atinge essa paz momentânea. O cheiro asqueroso de cansaço que faz bem é um oxímoro, duas ideias conflitantes para dar conta do sentimento tormentoso dentro de Virgínia, que "cerra os dentes", sinal de sentimento intenso, de raiva.

O ódio que a mulher de "O Búfalo" busca no Zoológico se concretiza. Virgínia, talvez não sabendo o que buscar, nada encontra além do "gosto de sangue na boca" (LISPECTOR, 1999b, p. 156) ao ver a faca usada pelo guarda para entrar nas jaulas. Mas esse gosto de sangue manifesta-se quando o homem lhe diz que o diretor não sabe que ele entra com a faca nos espaços dos animais: "Esse segredo tornou-a ligeiramente tonta, ela fechou os olhos um instante. [...] tocou na lâmina fria e brilhante que as gotas de chuva pareciam evitar [...] enquanto com olhos abertos, o rosto quase em careta de nojo e horror, ela sorria" (Ibid., p. 156). O *Unheimliche* novamente, o estranho familiar para Virgínia, a náusea diante do segredo e da morte. Tudo isso numa cena que lhe remete ao seu segredo inicial do romance.

3.2 A comunhão entre mulher e coisa

Yolanda e María Griselda são duas personagens da fase arquetípica da obra da María Luisa Bombal. Lucía Guerra divide a produção em duas partes. A primeira compreenderia os dois romances e o conto "El Árbol", e aborda a busca frustrada pelo amor e a inadequação do feminino às exigências e valores do sistema patriarcal. A segunda, composta pelos textos "Las Islas Nuevas", "La Historia de María Griselda" e "Trenzas", deixaria de lado a busca pela realização no amor, dando lugar a uma construção do saber escamoteada pelo sistema falocêntrico: o saber intuitivo e a ligação da mulher à natureza primordial, ao desconhecido e à imaginação. Nesta segunda fase, a construção das personagens estaria alinhada com os mitos definidores do feminino, como a irracionalidade, a sensualidade, a natureza imaginativa, entre outros (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b).

No entanto, esta natureza imaginativa é aprisionante e não permite que as protagonistas vivam plenamente seus instintos. O destino lhes reserva uma experiência de sofrimento, de isolamento e de autopunição. Por isso, para Gabriela Mora (1985), a escritora chilena recupera e, ao mesmo tempo, questiona o mito da feminilidade.

Tanto Yolanda, de "Las Islas Nuevas", quanto María Griselda, de "La historia de María Griselda", são a personificação do meio natural. Seus corpos são homólogos à natureza adjacente aos casarões em que vivem.

Yolanda é uma natureza aprisionada, tanto em seu corpo como dentro da casa em que mora com o irmão. Seu corpo, com seus longos cabelos e o toco de asa atrofiada no ombro direito, imita os movimentos das novas ilhas que surgem nas lagunas.

Juan Manuel é o caçador cuja missão é conquistar tanto as ilhas como Yolanda. Sua primeira abordagem das lagunas é cuidadosa, assim como perscruta com cuidado a figura de Yolanda para descobrir seu mistério. No entanto,

> una atmosfera ponzoñosa los obliga a detenerse casi en seguida para enjugarse la frente. Pausa breve, y luego avanzan pisando, atónitos, hierbas viscosas y una tierra caliente y movediza. Avanzan tambaleándose entre espirales de gaviotas que suben y bajan graznando. Azotado en el pecho por el filo de un ala, Juan Manuel vacila (BOMBAL, 1997, p. 186).

Quando, depois Yolanda aparece vestida de branco para o jantar, suas pupilas "de una negrura sin transparencia" se fixam no homem e, ao passar por ele, ela "le roza el pecho con su manga de tul, como con un ala" (Ibid., p. 189).

Para a leitura mítica de Gabriela Mora, o paralelo entre ambas as cenas é evidente. Se reforçarmos ainda mais a ideia com a descrição do sonho de Yolanda, num parque em que ela se cruza com plantas gigantescas, todo verde, num silêncio verde com um zumbido de morte (que já citamos anteriormente), percebemos a correspondência direta entre a figura da jovem (comunhão da memória ancestral e da gaivota) e as ilhas novas. As ilhas representam as "regiones que reproducen etapas primarias antiquísimas" (MORA, 1985, p. 855). A junção de água e terra num mesmo espaço, como acontece com os pântanos, remete à época pré-formal, etapa do surgimento das primeiras vidas. Os olhos negros ainda corroborariam para a ideia de um continente negro que habita não só a mulher, mas todo ser vivente.

A dualidade atravessa todo o conto, marcado pelas oposições: o homem racional de conhecimento enciclopédico morador de um grande centro urbano *versus* a mulher de conhecimento instintivo habitante de uma região longínqua nos Pampas argentinos; realidade *versus* sonho; natureza *versus* civilização; vida *versus* morte (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b; MORA, 1985). O corpo de Yolanda é cindido pelo estado primordial e o desejo de

transcendência. Ela dorme sobre o ombro esquerdo, sobre o coração, e assim atinge as regiões mais profundas do subconsciente e, consequentemente, da memória ancestral. No ombro direito, ela carrega o princípio de asa.

Já o espelhamento de Yolanda com as Ilhas Novas dá à personagem, ainda de acordo com a leitura arquetípica de Lucía Guerra-Cunningham (2012b), as características de uma Mãe-Terra. O movimento circular que as faz aparecer e desaparecer é o mesmo movimento de toda a vida e de sua essência regeneradora. Contudo, e Mora faz coro à interpretação, a existência de Yolanda é desafortunada, pois está impedida de participar do ciclo regenerador. Sua eterna juventude (a morte é essencial para a vida), a pequena vida que bloqueia a maternidade, o membro atrofiado, impeditivo de uma relação com outro ser e de transcender a uma vida espiritual, assim como a vida entre o sonho e a vigília, colocam-na fora do ciclo vital.

Sua semiexistência é cercada de um encantamento e mistério que potencializam a ideia da Natureza como inapreensível e inacessível em sua completude.

María Luisa Bombal ainda utiliza a literatura fantástica para jogar com a racionalidade e a irracionalidade. Se os elementos naturais já são incompreensíveis de todo ou se a própria natureza é sobrenatural, como diria Lispector[5], na figura de Yolanda eles se tornam ainda mais misteriosos e de difícil apreensão, fugidios e não classificáveis. A derrota da enciclopédia é a do homem da cidade que precisou voltar a seu conforto para não enfrentar, ou por não conseguir decifrar aquela realidade. Interessante, para reforçar essa ideia, é a "antítesis epistemológica entre lo misterioso y el saber enciclopédico" (Ibid., p. 138) que se estabelece no conto. Ao ler, no livro que dera ao filho, a História da Terra, Juan Manuel se depara com a descrição de uma vida primária. O trecho é o seguinte: "Cuán bello seria este paisaje silencioso en el cual licopodios y equisetos gigantes erguían sus tallos a tanta altura, y los helechos extendían en el aire húmedo sus verdes frondas" (BOMBAL, 1997, p. 203). A reação imediata do homem é rechaçar essa descrição, questionar o tipo de paisagem porque é detalhada como algo conhecido que nunca ninguém viu. Contudo, a descrição se assemelha ao sonho com plantas gigantes de Yolanda. A razão é incapaz de se aproximar e compreender a realidade em sua profundidade (GUERRA-CUNNINGHAM, op. cit.).

Aderindo à interpretação de Lucía Guerra-Cunningham, a derrota da feminilidade e o triunfo do racional caem por terra quando entendemos que a estrutura do conto, a abordagem do tema por meio da literatura fantástica e da atmosfera de mistério semelhantes às novelas

[5] No texto produzido para a I Congresso Mundial de Bruxaria em Bogotá, em 1975, ela escreve: "Mas acontece que tudo que vive e que chamamos de "natural" é, em última instância, sobrenatural (LISPECTOR, 2020, p. 123).

góticas do século XVIII, pretende reiterar o caráter mágico e misterioso da Natureza. Yolanda está fadada a essa pequena vida, solitária e estéril (Ibid.), mas ao carregar o símbolo do todo natural em seu corpo, ela aponta para um natural não passível de ser classificado ou categorizado. Este devir-natureza desterritorializa de Yolanda propõe uma nova subjetividade e a posiciona num lugar outro para dar origem a uma nova forma de viver (VÁSQUEZ, 2017).

A mesma estrutura se verifica em "La Historia de María Griselda". Desta vez, se faz referência aos Contos de Fadas (AGOSÍN, 1983). O propósito é o mesmo: questionar o mito da beleza feminina associado ao da Mãe-Terra (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b). A narradora é Ana María, a protagonista de *La Amortajada*, e a protagonista é María Griselda, sua nora, que aparece no romance apenas como um esboço de personagem. Ela possui uma beleza apaixonante e, ao mesmo tempo, inapreensível. Todos os homens se apaixonam e todas as mulheres a invejam, a ponto de seus pais terem dedicado a vida às suas irmãs, pois sua beleza já lhe era o suficiente.

O conto inicia-se com um relâmpago que desemboca num trovão, um único trovão que parece um sinal. Ao chegar na casa de campo onde mora o filho Alberto, Ana María "recuerda que el eco de ese breve trueno repercutió largamente dentro de su ser, penetrándola de frio y de una angustia extraña, como se le hubiera anunciado asimismo el comienzo de algo maléfico para su vida…" (BOMBAL, 1997, p. 234) O presságio está dado. Ana María encontra a completa confusão, que resulta no suicídio de sua outra nora, Silvia. Tudo em decorrência da beleza de María Griselda.

Enquanto Yolanda metamorfoseia-se numa figura animalesca, María Griselda espelha o meio natural do sul chileno. A relação harmoniosa que possui com a natureza circundante aponta para o arquétipo da Mãe-Terra e da Deusa da Vegetação. A harmonia é tamanha que o rio e as pombas se apaixonam por ela, o cavalo a segue sem necessidade de ser guiado, e o primeiro vagalume pousa em seu ombro ao cair da noite (GUERRA-CUNNINGHAM, op. cit.).

Ela é a beleza que inspira a arte, a beleza ideal que, ao ser vislumbrada, põe o espírito em transe. Quando a conheceu, do fundo do ser de Fred, o outro filho de Ana María, "empezaron a brotar exclamaciones extasiadas, músicas nunca escuchadas; frases y notas hasta entonces dormidas dentro de su sangre y que ahora de pronto ascendían y recaían triunfalmente junto con su soplo, con la regularidad de su suplo" (BOMBAL, op. cit., p. 252). O devir deleuziano como matéria da literatura é visto nesta cena. Ao ver María Griselda com uma "flor amarilla en la mano, como si fuera un cetro de oro, y su caballo la seguía a corta distancia" (Ibid., p. 252), seus olhos estreitos, seu porte sereno, suas mãos pequenas, Fred tocou "de pronto un más allá infinito y dulce... algas, aguas, tibias arenas visitadas por la luna, raíces que se

pudren sordamente creciendo limo abajo, hasta su propio y acongojado corazón" (BOMBAL, 1997, p. 252). Vê-la foi encontrar-se com a natureza e, mais especificamente, ter contato íntimo com a vida primordial.

Se para Fred esta beleza encantadora da cunhada desperta sua veia artística, para Rodolfo, marido da filha, é como entrar numa "agua glacial, así iba él enfrentando, de a poco, la mirada de sus ojos verdes, el espectáculo de su luminosa palidez." Aquela beleza nunca lhe seria familiar porque "cambiaba imperceptiblemente, según la hora, la luz y el humor, y se renovaba como el follaje de los árboles, como la faz del cielo, como todo lo vivo y natural" (Ibid., p. 248).

Para Alberto, o marido, o amor transforma-se em fúria, pois a linda mulher que vive ao seu lado é inapreensível. A cada abraço distante, ele se pregunta "¿como lograr, captar, conocer y agotar cada uno de los movimientos de esa mujer? ¡Si hubiera podido envolverla em una apretada red de paciencia y memoria, tal vez hubiera logrado comprender y aprisionar la razón de la Belleza y de su propia angustia!" (Ibid., p. 250). A gradação dos verbos "alcançar", "captar", "conhecer" e "esgotar" pertencem mais ao âmbito do conhecimento do que ao erótico, contudo demonstram uma ideia de conhecimento relacionado ao domínio. Como María Griselda não se deixa apreender ou possuir pelo discurso racional nem pelo conhecimento científico. O fracasso que Alberto vivencia se transforma em "impulso sádico y contradictorio de querer conservar al objeto a través de su destrucción, de su disolución" (CARREÑO B., 2007, p. 108). Ele, então, atira nas pombas da mulher e fala "de qué le sirve decirme: ¡Soy tuya, soy tuya! ¡Si apenas se mueve, la siento lejana! ¡Apenas se viste, me parece que no la he poseído jamás!" (BOMBAL, op. cit., p. 250). Ainda segundo Rubí Carreño, na impossibilidade de possuí-la em sua completude, de converter a outra nele mesmo, ele nega a própria esposa, a afasta e a deixa sozinha.

Essa beleza estonteante, que deveria receber apenas gestos de amor, é receptáculo de todos os tipos de violência: os tiros nas pombas, a morte do sapo, a inveja, o ciúme, a rivalidade e, para finalizar, o suicídio da cunhada Silvia, seu duplo. A verdadeira vítima culpa a si mesma, a ponto de a primeira palavra falada por ela ser "Perdón".

Neste momento, Ana María, que passa todo o conto escutando todos os relatos sobre María Griselda, consegue presenciar tal beleza e constata que

> […] nunca había ella visto cejas tan perfectamente arqueadas! Era como si una golondrina afilada y sombría hubiese abierto las alas sobre los ojos de su nuera […]. Las pestañas oscuras, densas y brillantes. ¿En qué sangre generosa y pura debían hundir sus raíces para crecer con tanta violencia? […] ¡Y los hombros henchidos como frutos maduros! […]

> ¡Sus ojos! ¿De cuántos colores estaba hecho el color uniforme de sus ojos? ¿De cuántos verdes distintos su verde sombrío? […]
> Un círculo de oro, uno verde claro, otro de un verde turbio, otro muy negro, y de nuevo un círculo de oro, y otro verde claro […]. ¡Esos ojos de un verde igual al musgo que se adhiere a los troncos de los árboles mojados por el invierno, esos ojos al fondo de los cuales titilaba y se multiplicaba la llama de los velones! (BOMBAL, 1997, pp. 254-255)

Segundo Inés Dolz-Blackburn (1987), os olhos verdes são motivos que aparecem nas mitologias como símbolo de martírio e de contato com o mundo dos deuses, com o cósmico. A força da andorinha, dos frutos maduros e do verde musgo denotam fertilidade por conta da união de todos os elementos (terra da vegetação, ar da ave, água das árvores molhadas e fogo da cor de ouro). Apesar de ela refletir a fertilidade da natureza, essa mesma fertilidade lhe foi vedada, o que a faz pedir perdão pela tristeza causada e pela própria solidão, já que seu marido "amándola con ese triste amor sin afecto [...] parecía buscar y perseguir algo a través de ella, dejándola a ella misma desesperadamente sola" (BOMBAL, op. cit., p. 256). A não continuidade de sua beleza é sinal de uma fertilidade cindida, de uma semiexistência.

Ela possui uma relação harmoniosa com o meio natural, integrando-se a ele, como na cena em que solta os cabelos e os mergulha nas águas da corrente do Malleco. Esta relação é completamente oposta à relação no meio social representado pela casa, marcada pelo abandono e pelo caos (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b).

Tanto Yolanda como María Griselda carregam em si a força da vida primordial e, por isso, são seres completamente inapreensíveis, estranhos, infamiliares, objeto de violência e de abandono. Tanto Juan Manuel quanto Alberto buscam apreendê-las o outro por meios conhecidos por eles, mas sem serventia. Como observa Rubí Carreño, "si hombre y mujer viven desde 'lo femenino' y 'lo masculino' sin ingresar al terreno del otro, sus distintos intereses, lenguaje y percepción los termina separando" (CARREÑO B., 2007, p. 106). É preciso sair de si para atingir o outro e não converter o outro em si mesmo.

*****

O movimento descrito acima deve ser recíproco e podemos vê-lo na escultura *Impossible* de Maria Martins (Figura 2). Como explica Raúl Antelo, é possível perceber que a cabeça masculina (à esquerda) possui o formato de água-viva gigante, como a Medusa, e a feminina está mais próxima da dioneia, planta carnívora que contrai suas folhas na captura de suas presas. A imagem de uma figura estendendo-se em direção à outra, mas ainda sem se tocar,

expressa a “noção de que o amor, seja ele carnal, sentimental ou ascético, revela sempre uma saudade pela continuidade, pela comunidade perdida, isto é, mostra, reiteradamente, a busca de um impossível” (ANTELO, 2013, pp. 36-37).

A impossibilidade é a marca do processo de feitura da escultura de Martins. Há pelo menos quatro versões desta peça que não são cópias produzidas a partir de um molde. As três de bronze e a única de gesso foram produzidas entre 1944 e 1946. Na insistência da busca de uma forma mais fiel a seu pensamento, Maria Martins manteve as cabeças com expressões vazias, mas incluiu sutis variações nos tentáculos: mais ondulados, até mesmo com aspecto mais derretido. A figura feminina ainda possui uma versão com os braços maiores, em arco ou curvos (Figura 3), mas essa proposta foi excluída na versão seguinte com braços pequenos restritos ao próprio corpo.

A obra de Maria Martins estabelece o jogo entre corpos descontínuos com nostalgia de continuidade. O pensamento sobre a finitude da vida, que não está por trás somente desta obra, é a percepção da descontinuidade dos seres.

Em *O Erotismo*, Georges Bataille trata da descontinuidade dos seres e da busca constante pelo sentimento e pela sensação da continuidade há muito perdida. Os seres humanos são distintos entre si, pois sua vida e morte só interessam a eles mesmos. Ao se reproduzirem, criam seres que são distintos de seus pais tanto quanto do restante dos outros seres. Entre um ser e o outro, “há um abismo, há uma descontinuidade” (BATAILLE, 2017, p. 37). Esse abismo fascina, mas é impossível de ser transposto, de ser ultrapassado. Ele é a morte. Dessa forma, a reprodução leva à descontinuidade que só pode ser superada pela morte. Contudo, em sua íntima relação com a morte, ela põe em jogo a continuidade dos seres.

A vida natural na qual o ser humano se reconhece, ora se identificando, ora invejando sua existência instintiva, lhe oferece “a imagem de seu próprio caos interior como banco de testes” (ANTELO, op. cit., p. 38).

O informe, que para Bataille designa mais do que uma qualidade com sentido estável, um conceito ou um termo que carrega a desordem e a decomposição das normas, é a continuidade. A vida primordial é objeto de obsessão daqueles que possuem a nostalgia da continuidade.

A continuidade só pode ser acessada, vivenciada, por meio de três tipos de erotismo: erotismo dos corpos, erotismo do coração e o erotismo sagrado.

O medo da morte é uma das formas do infamiliar (*Unheimliche*) mais comuns, isso acontece pelo desejo obstinado do ser humano de fazer durar, de tornar durável, a própria perecibilidade. Grande é o temor de que a individualidade descontinuada que somos deixe de

existir. Por isso, qualquer ação que objetiva o aniquilamento do ser descontinuado é uma ação de violação e, consequentemente, violenta. Afirma Bataille que só há a passagem de um estado para outro, ou seja, do estado de descontinuidade para o de continuidade, por meio da perturbação causada pela violência.

O erotismo dos corpos, e o erotismo de modo geral, tem como objetivo atingir o "ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua" (BATAILLE, 2017, p. 41). A teoria do filósofo francês, voltada à relação heterossexual, trata da dissolução do sexo feminino por ser a parte passiva da relação heterossexual e por estar destinada a preparar a parte masculina para que cheguem juntos ao mesmo ponto de dissolução.

O erotismo é ter contato com a morte através da vida. O erotismo abre o indivíduo descontinuado para a morte, que só a conhece se sai do seu fechamento em si mesmo. Dessa forma, Bataille constata que o erotismo é o desequilíbrio que proporciona a perda do Eu no objeto, uma perda voluntária. Estar numa relação com base no erotismo é constantemente perde-se de si voluntariamente.

Por isso, as figuras de Maria Martins servem aqui para introduzir o assunto da continuidade em María Luisa Bombal e Clarice Lispector, pois elas representam a abertura (cabeças vazias) de um homem e uma mulher para a superação do abismo. Os tentáculos iniciam um fechamento no ponto mais aproximado do outro, como se quisessem, como a própria dioneia, absorvê-lo. Se pensarmos na imagem de *Impossible* que aparece na foto tirada no ateliê da artista em Paris nos anos 1940 (Figura 4), vê-se uma abertura ainda maior.

A escultura de Maria Martins parece tornar concreta a relação que a protagonista sem nome de *La Última Niebla* possui com seu amante, também sem nome. Ela, na casa da sogra na cidade, sente a necessidade de caminhar, sufocada pela rotina. O peso dos dias sem vida é tamanho que ela vê a morte como saída, pois parece mais acessível que a fuga: "De morir, sí, me siento capaz. Es muy posible desear morir porque se ama demasiado la vida" (BOMBAL, 1997, p. 66).

Entre a escuridão e a névoa, ela encontra uma praça. Como se estivesse em pleno campo, encosta o rosto numa árvore em busca de umidade. Ouve uma fonte "desgranar una sarta de pesadas gotas. La luz blanda de un farol, luz que la bruma transforma en vaho, baña y empalidece mis manos, alarga a mis pies una silueta confusa, que es mi sombra" (Ibid., p. 66). A cena apresenta os mesmos elementos da primeira vez do banho no açude: a fuga de uma casa sufocante, o encostar-se numa árvore em busca da vida que lhe falta, a água (dessa vez, vertida

pela fonte), a luz do farol (com a mesma função do raio de sol que a tudo doura) que a banha, empalidece e confunde as formas do corpo da mulher.

Desta vez, contudo, há um elemento a mais na cena. Na falta da personificação da vegetação aquática, materializa-se um homem jovem, "unos ojos muy claros en un rostro moreno y una de sus cejas levemente arqueada, prestan a su cara un aspecto casi sobrenatural. De él se desprende un vago pero envolvente calor. Y es rápido, *violento*, definitivo" (BOMBAL, 1997, pp. 66-67, grifo nosso). O símbolo da névoa juntamente com o aspecto "sobrenatural" do homem reforçam a irrealidade da cena. O termo "violento" grifado aponta para o erotismo, no qual a violência, como vimos em Bataille, sempre age em direção à continuidade.

Ela segue o homem desconhecido até uma casa com um "jardín abandonado", o que pode designar um jardim esquecido, que cresce livremente sem fiscalização de mãos humanas dentro, e para fora, de seus limites. Dentro da casa, a escuridão é completa. Ela sobe as escadas sem tropeçar em nenhum móvel. Ao atravessar um corredor, ele empurra uma porta e ela fica parada "en el umbral de una pieza que, de pronto, se ilumina" (Ibid., p. 67). Especialmente na literatura bombaliana, o umbral é um sinal de limite, de fronteira entre dois universos. A demarcação de limites ainda se dá pela dualidade entre escuridão e luz. Neste espaço que parece ser iluminado sem uma ação humana, de forma repentina, nem a névoa nem a noite "conseguirán infiltrar en este cuarto un solo átomo de muerte" (Ibid., p. 67). Se alinharmos a novela ao pensamento de Bataille, há sim morte, mas outro tipo de morte, "la petite mort"[6].

O homem a empurra em direção à cama e ela se sente "*desfallecer* en dulce espera". Inicia-se a dissolução. Ele já desnudo é envolvido por uma auréola de claridade. A seguir,

> Casi sin tocarme, me desata los cabellos y empieza a quitarme los vestidos. Me someto a su deseo callada con el corazón palpitante. Una secreta aprensión me estremece cuando mis ropas refrenan la impaciencia de sus dedos. Ardo en deseos de que me descubra cuanto antes su mirada. La belleza de mi cuerpo ansia, por fin, su parte de homenaje.
> Una vez desnuda, permanezco sentada al borde de la cama. El se aparta y me contempla. Bajo su atenta mirada, echo la cabeza hacia atrás y este ademán me llena de íntimo bienestar. Anudo mis brazos tras la nuca, trenzo y destrenzo las piernas y cada gesto me trae consigo un placer interno y completo, como si, por fin, tuvieran una razón de ser mis brazos y mi cuello y mis piernas. ¡Aunque este goce fuera la única finalidad del amor, me sentiría a bien recompensada! (Ibid., p. 68)

O primeiro gesto, de desatar os cabelos, a liberta das amarras que a aprisionam e impossibilitam a satisfação de seus desejos. A contemplação de seu corpo pelo outro é o gesto derradeiro para constitui-la como ser desejante. Contudo, há um movimento inverso: ela se vê

[6] *La petite mort* é o nome em francês para orgasmo.

no outro, vê o próprio desejo no amante, o desejo encarnado (DOBRIAN, 1999). Por isso, pode avançar em direção ao autoconhecimento, em direção ao prazer proporcionado pelo próprio corpo, afinal, "aunque este goce fuera la única finalidad del amor, me sentiría a bien recompensada".

A afirmação da corporeidade em *La Última Niebla* é feita pelo olhar do outro. Se recorrermos à fenomenologia Maurice Merleau-Ponty, os seres adquirem o caráter de vidente e visível, fazendo parte de uma comunidade da visão. Nela, ver e ser visto é fazer parte do espetáculo do mundo, ser um visível entre visíveis. O sujeito que olha, o vidente, também se entende como um corpo que é olhado. Diferentemente da concepção de Sartre, o olhar para Merleau-Ponty não é completamente externo: "quem vê não pode possuir o visível a não ser que seja por ele possuído, que *seja dele*, que, por princípio... seja um dos visíveis, capaz, graças a uma reviravolta singular, de vê-los, ele que é um deles" (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 131, grifo do autor).

É a percepção de si como um corpo visível e vivo, diferentemente do corpo imitado, que Daniel deseja, que torna a protagonista bombaliana ciente de seu próprio desejo, alguém passível de desejar e ser desejada. Em outras palavras, o desejo do outro espelha o próprio desejo.

Com todos os sentidos despertados, ela abraça o corpo cheirando a fruta, a vegetal.

> Escucho nacer, volar y recaer su suplo; escucho el estallido que el corazón repite incansable en el centro del pecho y hacer repercutir en las entrañas y extiende en ondas por todo el cuerpo, transformando cada célula en un eco sonoro. […] Entre mis brazos, toda una vida física, con su fragilidad y su misterio, bulle y se precipita. Me pongo a temblar.
> Entonces él se inclina sobre mí y rodamos enlazados al hueco del lecho. Su cuerpo me cubre como una grande ola hirviente, me acaricia, me quema, me penetra, me envuelve, me arrastra desfallecida. A mi garganta sube algo así como un sollozo, y no sé por qué empiezo a quejarme, y dulce a mi cuerpo el cansancio infligido por la preciosa carga que pesa entre mis muslos. (BOMBAL, 1997, p. 69)

Há aqui dois movimentos. Primeiro, ela escuta o fluir da vida no corpo de seu amante. Há, portanto, uma investigação detalhada do outro. Em seguida, já envolvida, ela desfalece novamente por ação da onda fervente que a toma. O relaxamento final e a sensação de cansaço mostram que ambos chegaram "ao mesmo ponto de dissolução", nas palavras de Bataille.

A descrição minuciosa das entranhas que pulsam, do som de cada célula, do coração ritmado e a comparação do corpo do amante a uma onda fervente, associada à visão da protagonista sobre seu próprio corpo, com detalhe para os braços, o jogar de pernas e a cabeça

inclinada, correspondem a uma fragmentação dos corpos convulsionados em plena ação conjunta.

Como afirma Eliane Robert Moraes, em seu ensaio *O Corpo Impossível*, há um gesto surrealista que opera em direção à desumanização do corpo humano partindo do conceito de que ele é uma forma cambiável e instável. O corpo do desejo é elevado a uma instância maior que o corpo natural. Por isso, além da pintura e descrição de não-corpos (suprimidos), há a preferência por imagens que mostram órgãos e partes intercambiáveis, multiplicados ou simplesmente ausentes. Há, até mesmo, a captação de imagens do ato sexual, pois estes corpos em momentos de prazer estão "submetidos ao desregramento dos sentidos, à desordem que caracteriza o erotismo" (MORAES, 2017, p. 67).

A expressão "él se inclina sobre mí y rodamos enlazados al hueco del lecho" poderia indicar um espaço primordial, como se se colocassem juntos no centro de um vazio circular. Assim como a água do lago dá proporções irreais ao corpo, os dois corpos neste "hueco del lecho" se desmaterializam, ganhando as características de "ola hirviente" e de desfalecimento. A cena da relação sexual apresenta um jogo entre a materialização e a desmaterialização dos corpos. Por isso, Hernán Sánchez aponta que a intuição artística de Bombal dá ao sentimento vital feminino mulher uma reverberação mística e antiga. O crítico entende que há semelhança entre a relação amorosa bombaliana e os textos da mística amorosa judaica da *Cantar de los cantares*. A mística é uma relação com o sobrenatural, secreta, distinta da convenção matrimonial, por meio da qual se supera a própria realidade, isto é, as limitações dadas pelo entorno, pela vida cotidiana, para vivenciar o amor verdadeiro. Ambos os discursos possuem a irrealidade do contado e a ausência de prova concreta do ocorrido (o chapéu perdido é um elemento ausente, imaterial tanto quanto a experiência). As dualidades entre Bem e Mal, Morte e Vida, Luz e Sombra, dão "la impresión de hallarnos en una morada interior en la que resuenan los silencios llenos de incertidumbre del amado" (SÁNCHEZ, 1991, p. 239), e a exaltação dos sentidos dá a sensação de estar diante de uma entidade superior (como a auréola que abarca todo o corpo do amante). A descrição do ato sexual "aprovecha sensaciones opuestas, contrastes para crear un efecto de síntesis placentera y enajenadora, de oxímoron en las fronteras con el más allá" (Ibid., p. 242).

Assim, a experiência do próprio corpo se transforma numa elevação da experiência imaterial. Até a experiência mais sensorial, mas sinestésica possível, que é a relação sexual, ganha contornos irreais e sobrenaturais. A união dos amantes ocorre por meio dos sentidos sem que haja perda da espiritualidade. Há, então, uma secularização da mística e uma sacralização da carne. Ao final da relação, ela narra: "me incorporo sin despertarlo. Me visto con sigilo y

me voy" (BOMBAL, 1997, p. 69). A utilização da palavra "incorporar" dá o tom de retorno ao corpo, de retorno ao material e, consequentemente, da volta à descontinuidade.

A experiência da união é tão intensa que serve de compensação por toda uma vida infeliz. Para além da passagem do tempo, da perda da juventude e da vida infeliz, ela "si conoció el amor! Y qué importa que los años pasen, todos iguales. Yo tuve una hermosa aventura, una vez… Tan sólo con un recuerdo se puede soportar una larga vida de tedio. Y hasta repetir, día a día, sin cansancio, los mezquinos gestos cotidianos" (Ibid., p. 70). O doce cansaço vivenciado ao lado do amante está ausente nesta vida repetida do cotidiano. A fé na existência do homem e na certeza do sabor do amor verdadeiro são o combustível necessário para continuar aceitando a vida medíocre e sem amor ao lado do marido.

A análise proposta por Sánchez aproxima o erotismo dos corpos do erotismo sagrado. O último é a manifestação da continuidade por meio da morte. A continuidade, como nos conta Bataille (2017), está na origem dos seres. A morte não pode atingi-la, mas pode manifestá-la. No sacrifício religioso, acontece a imolação de uma vítima ou de um objeto (quando não é um ser vivo o alvo do sacrifício). Essa morte revela a continuidade, ou seja, o sagrado. Aqueles que participam do ritual, ao fixarem sua atenção neste outro ser ou coisa morrendo, experimentam a continuidade do ser. É importante lembrar que a continuidade não é algo que possa ser compreendido no âmbito racional, ela é a experiência em si.

A imolação sagrada só se realiza completamente, ou seja, revela a carne, se feita num espaço reservado por cada religião para a coletividade de um ritual espetacularizado. Nas palavras de Bataille, "o sacrifício substitui a vida ordenada do animal pela convulsão cega dos órgãos. O mesmo se dá com a convulsão erótica: ela libera órgãos pletóricos cujos jogos cegos prosseguem além da vontade refletida dos amantes" (BATAILLE, 2017, p. 116).

Em Clarice, o sacrifício da barata, em *A Paixão Segundo G.H.*, não basta para que a protagonista experiencie a continuidade, o sagrado. Ela precisa experimentar a hóstia crística (PENNA, 2010). A experiência mística, a visão do corpo trucidado da barata, se transforma numa metamorfose interior que não a leva de encontro a uma divindade, nem à comunhão com o corpo de Deus. O contato com a massa branca da barata é o contato com o impuro inumano. Yudith Rosenbaum (2006) entende a jornada desse sujeito negado, com paralelos com a jornada do herói de Ulisses, de ascese descendente. Já Berta Waldman (2002) chama de vetor descendente a despersonalização (ou "deseroização" como aponta do texto clariceano) de G.H., no qual Deus é colocado no mesmo plano da matéria viva.

Tudo começa quando G.H. decide limpar o quarto de empregada depois que Janair foi embora. O primeiro estranhamento, o sentimento de *Unheimliche*, surge entre a expectativa do

que encontraria no quarto (sujeira e desorganização) e a realidade (limpeza e mural). Como ela relata, arrumar era sua vocação verdadeira, “arrumar é achar a melhor forma” (LISPECTOR, 2009, p. 32). Este primeiro estranhamento é desestruturante. Ela começa a se ver destituída de si, da sua forma humanamente construída.

Ela, que é as iniciais gravadas no couro das valises. Ela, que é uma pessoa realizada, que faz esculturas e “ter feito escultura durante um tempo indeterminado e intermitente também me dava um passado e um presente que fazia com que os outros me situassem” (Ibid., p. 25). Ser uma artista é dar forma ao caos. Tanto Lispector com o dom da palavra, quanto Maria Martins por meio da cera perdida: escritor e escultor transformam o informe, a matéria sem forma definida, em forma (não importa seu grau de abstração ou representação).

Janair, “numa ousadia de proprietária”, toma para si a função de arrumar, a vocação de G.H., e ainda deixa na parede um mural.

> Na parede caiada, contígua à porta – e por isso eu ainda não o tinha visto – estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão. Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia. Em alguns trechos o risco de tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro. Um tremor seco de carvão seco (Ibid., p. 38).

A mensagem de Janair para G.H. remete à arte primitiva, às pinturas feitas pelos seres humanos no período paleolítico. As figuras apenas contornadas, com o centro oco e vazio, são a forma de mostrar a imbricação entre mundo representado e mundo empírico. G.H. ainda completa diante do mural: “o desenho não era um ornamento: era uma escrita” (Ibid., p. 39). Segundo Yudith Rosenbaum (2006), não há discriminação entre a imagem e a realidade, as fronteiras estão diluídas, assim como se dilui a diferenciação dos corpos. Revive-se, no interior deste quarto, as primeiras manifestações artísticas do tempo das cavernas.

O quarto ainda ganha características de espaço uterino, um útero seco como um deserto que precisa ser umedecido (ROSENBAUM, 2006). Há um retorno à vida primordial proporcionada por aquela empregada doméstica com “traços de rainha”. A partir do enfrentamento social, entre patroa e empregada doméstica, “projeta-se um movimento interior na protagonista, que solapa sua estabilidade, desalojando-se da moldura da existência cotidiana, impulsionando-a na direção de uma existência impessoal, da matéria” (WALDMAN, 2002, p. 49).

Conforme explicado, a casa/apartamento são espaços desconfortáveis nas narrativas de Bombal e Lispector, onde reinam “el abandono, la decrepitud y el caos” (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b, p. 160). Regina Pontieri realça a importância da metáfora corpo-casa

na literatura clariceana. Como já mencionamos, o apartamento de G.H. reproduz a estrutura psíquica, o *living* seria o consciência, o estado de vigília, enquanto o inconsciente é o quarto da empregada. Assim, no romance clariceano, o corpo é metaforizado na casa de duas formas: como espacialização psíquica e como estrutura do órgão reprodutor feminino.

Enquanto a narradora afirma que o "apartamento me reflete", o quarto da empregada era tão diferente do resto do apartamento que

> para entrar nele era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta. O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio.
> E nada ali fora feito por mim [...], ali o sol não parecia vir de fora para dentro: lá era o próprio lugar do sol, fixado e imóvel numa dureza de luz como se nem de noite o quarto fechada a pálpebra (LISPECTOR, 2009, pp. 41.42).

Fazer parte do interior e, ao mesmo tempo, ser do lado de fora justifica-se, afinal é um encontro com o desconhecido que há dentro de si.

As semelhanças entre este romance e *La Última Niebla* já podem ser vistas nos ambientes e no trajeto das protagonistas. No romance de Bombal, privilegia-se um espaço distante da casa familiar, pelo qual se chega por uma rua estreita e em declive. Num nível inferior ao da praça, a casa alheia não tem móveis, ressoa silenciosa e em plena escuridão. A protagonista sobe uma escada, mas não precisa apoiar-se "en la baranda, porque el desconocido guía aún cada uno de mis pasos. [...] Al extremo de un corredor, empuja uma puerta y suelta mi mano" (BOMBAL, 1997, p. 67). O quarto onde ocorre a relação está num nível acima, acessado por uma escada e por um corredor escuro. Recordemos que, em *Paixão*, chega-se ao quarto da empregada também por um corredor escuro. A princípio, a narradora afirma que depois de deixar o quarto limpo, ela "da cauda do apartamento, iria aos poucos 'subindo' horizontalmente até o seu lado oposto que era o *living*" (LISPECTOR, op. cit., p. 33, grifo do autor), o que coloca o quarto da empregada abaixo do nível dos outros cômodos. Mais adiante, o quarto é comparado a um minarete, acima do nível do apartamento.

A casa distante bombaliana é também um espaço psíquico, um espaço sonhado. O quarto da empregada é um espaço alheio à casa pela sua estranheza, mas ainda é a casa, não importa quão distante esteja dela, quão escamoteado, quão negligenciado. Ambos parecem iluminados por uma luz própria. Paradas na porta, ambas veem surgir do quarto uma luz. Ao abrir a porta, ao contrário da penumbra esperada, G.H. se depara com um "quadrilátero de luz branca" (Ibid.,

p. 36). A protagonista de *La Última Niebla* fica parada no "umbral de uma pieza que, de pronto, se ilumina" (BOMBAL, 1997, p. 67).

G.H. está imersa no estranhamento. O espaço é estranho, a limpeza é estranha, o mural na parede é estranho, a secura do espaço lhe é estranha (a ponto de querer jogar baldes e baldes de água para que nascesse a umidade no deserto). A narração cresce até o clímax que é seu encontro com a barata que sai de dentro do guarda-roupa.

Ao abrir a porta do guarda-roupa e colocar a cabeça na abertura, ela sente como se "o escuro de dentro me espiasse, ficamos um instante nos espiando sem nos vermos" (LISPECTOR, 2009, p. 45). O que ela não via, mas passou a ver assim que abriu mais a porta, é uma barata grossa, "tão velha que era imemorial" que é "ali, no quarto nu e esturricado, a gota virulenta: numa limpa proveta de ensaio uma gota de matéria" (Ibid., p. 47). A quebra de expectativa ao chegar no quarto e encontrá-lo limpo é intensificada quando ela, acostumada com a brancura e a luz do quarto limpo, vê a barata saindo do guarda-roupa. A imundice do inumano se faz presente e ela sucumbe.

Neste momento, tem início a descendente vertiginosa, a jornada de renúncia até a desconstituição de si (ROSENBAUM, 2006). O medo e o ódio embriagam-na de desejo: "comovida com a minha entrega ao que é o mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era [...]: levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata" (LISPECTOR, op. cit., p. 52). Ela vê a cara da barata, uma cara sem contorno, com antenas como bigodes ao lado da boca (ela tinha uma boca!), "cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma" (Ibid., p. 55), que formam aquele "corpo compacto". Arruivada, com cílios, talvez suas múltiplas pernas. Seus olhos "radiosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual" (Ibid., p. 55).

A visão do outro a leva ao nada, ao nada vivo e úmido. Ela já não pode resistir ao apelo da experiência ancestral do ser. A identificação com a barata é a identificação de ser formada pela mesma matéria da barata, mesma matéria que percorre tudo, a "monstruosa carne infinita" que precisa ser cortada "em pedaços assimiláveis pelo tamanho de minha boca e pelo tamanho da visão de meus olhos" (Ibid., p. 13). O visão decompõe a barata. O movimento reflexivo, da barata olhando-a na escuridão e ela olhando a barata, parece decompor o outro e, com essa decomposição, acontece a diluição de si mesmo. Então, a barata, como os amantes vistos por partes, é contemplada por uma visão carnal, que a transfigura e a despe de sua forma

característica e familiar. O desnudamento da barata é como o desnudamento da mulher, iniciado com o mural e o quarto limpo.

A visão da continuidade, o "abismo para onde G.H. salta [que] é o próprio abismo da existência" (NUNES, 2009, p. 105), por meio da imolação de um ser vivo ou objeto, é a visão da massa branca que sai da barata, "a matéria branca, que era o seu de dentro, a matéria grossa, esbranquiçada, lenta, crescia para fora como de uma bisnaga de pasta de dente (LISPECTOR, 2009, p. 61). O divino é convertido na matéria negra do impuro. É a vida em si, sem antes ser comparada a uma pasta de dente, ou seja, ao mundano do mundano.

A comunhão se completa quando a mulher põe na boca a massa branca da barata. Ao crispar as unhas na parede,

> eu sentia agora o nojento na minha boca, então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma – eu cuspia a mim mesma, [...] pois a coisa neutra é extremamente enérgica, eu cuspia e ela continuava eu (LISPECTOR, 2009, pp. 166-167).

Assim como a galinha de "Uma galinha" possui características negativas, o gosto da massa branca também é descrito como "coisa alguma" e "gosto de um nada" para depois ganhar um aspecto adocicado.

O momento anterior e posterior dessa experiência são narrados, mas o momento em si não existe. "Minha alegria e minha vergonha foi ao acordar do desmaio. Não, não fora desmaio. Fora mais uma vertigem" (Ibid., pp. 165-167). Isto é, o desmaio é a constatação da diluição, da experiência da continuidade. Mesmo sem compreender totalmente o que se passou, ela vislumbra que "só por um inesperado tremor de linhas, só por uma anomalia na continuidade ininterrupta de minha civilização, é que por um átimo experimentei a vivificadora morte. A fina morte que me fez manusear o proibido tecido da vida" (Ibid., p. 14). O êxtase mítico é o "sacramento profanatório da plena imanência" (WISNIK, 2018a, p. 304). A experiência dos sentimentos e dos contrários é a constatação de que a matéria que constitui a todos, a vida primeva, o núcleo, o plasma (NUNES, 1973), não se confunde com os organismos (orgânicos ou inorgânicos) ou com o estar vivo (NODARI, 2021).

Despersonalizar-se, destituir-se de toda a camada social, perder a terceira perna, é

> a grande objetivação de si mesmo. A grande exteriorização a que se chega. Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens. [...] Aquilo de que se vive – e por não ter nome só a mudez pronuncia – é disso que me aproximo através da grande largueza de deixar de me ser (LISPECTOR, op. cit., p. 174).

Encontrar em si mesmo a carne infinita, o plasma que sai da barata, a continuidade da vida que a morte não abala, apenas revela. “O divino para mim é o real” proclama G.H. e, por meio dela, Clarice.

A “grande objetivação” é o principal tema da obra clariceana. A desconstrução da subjetividade como ponto de partida para uma objetivação absoluta, um devir-objeto que destrói a individualidade para que todos mergulhem no anonimato da espécie, como uma galinha, cuja única vantagem é “que havia tantas galinhas que morrendo uma surgiria no mesmo instante outra tão igual como se fosse a mesma” (LISPECTOR, 2016, p. 157). Para João Camillo Penna, “parece haver um padrão definitivo na sua obra que poderia ser resumida pela trajetória que leva o sujeito à despersonalização, à absorção absoluta em um corpo anônimo da espécie, concebido como uma figura vazia da repetição sem fim do mesmo” (PENNA, 2018, p. 39). Como a figura rupestre no quarto da empregada, a reprodução com contorno, vazia de substância, exterioridade pura.

Essa ideia é reforçada pela própria ideia de milagre descrito em G.H. O que ela chamava de milagre “era na verdade um desejo de descontinuidade e de interrupção, o desejo de uma anomalia: eu chamava de milagre exatamente o momento em que o verdadeiro milagre contínuo do processo se interrompia”. A concepção de milagre na carne partida em pedaços continua e a narradora afirma que “o milagre se pede, e se tem, pois a continuidade tem interstícios que não a descontinuam, o milagre é a nota que fica entre duas notas de música, é o número que fica entre o número um e o número dois” (LISPECTOR, 2009, p. 169). Como aponta Camilo Penna, a percepção do milagre da descontinuidade é a elaboração extensa da ideia spinozista que Clarice traz em seu primeiro livro, *Perto do Coração Selvagem*. Nele, sem saber se é rememoração ou constatação do presente, Joana entoa “tudo é um, tudo é um... [...]. A confusão estava no entrelaçamento do mar, do gato, do boi com ela mesma. [...] Parecia-lhe que se ordenasse e explicasse claramente o que sentira, teria destruído a essência de ‘tudo é um’” (LISPECTOR, 1999c, p. 46). Mais adiante no mesmo romance, seu marido lhe mostra uma frase de Spinoza: “Os corpos se distinguem uns dos outros em relação ao movimento e ao repouso, à velocidade e à lentidão e não em relação à substância” (Ibid., p. 124). Apesar do apelo à filosofia, e de ter ganhado análises metafísicas, sua literatura não se coloca para além da experiência física. Ao contrário, centra-se de corpo e alma na imanência, na vida concreta (PENNA, 2021).

A imanência descontínua releva o milagre, a existência comum infinita. Numa crônica publicada em 6 de abril de 1968, Clarice chamou o processo de percepção desta existência comum, de “estado de graça”. Ele de nada serve, “é como se viesse apenas para que se soubesse

que realmente se existe. Neste estado, além da tranquila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há [...] uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe" (LISPECTOR, 1999a, p. 91). Mais adiante na crônica, ela afirma que o estado de graça é experimentar um corpo, uma alma e uma terra, é experimentar "alguma coisa que parece redimir a condição humana, embora ao mesmo tempo fiquem acentuados os estreitos limites dessa condição" (Ibid., p. 93). O estado de graça só serve, então, para mostrar a verdadeira face da vida, a infinitude na finitude. Como observou Penna (2021, pp. 278-279), "comer a barata significa comer a si mesma, com a condição de entender a diferença radical embutida nesse eu alargado."

A compreensão da condição de vivente propicia um questionamento da hierarquização da vida. Novamente de acordo com Penna (2021), para a literatura clariceana, todos os seres existem e essa existência é a essência. Por isso, o homem não é a medida para todas as outras formas de vida. Na equiparação de tudo o que é vivo, para Gabriel Giorgi, "o corpo 'quebrado' da barata, e o salto de escala e organização que tem lugar em torno da matéria que surge desse corpo, é o indicador de uma transformação radical dos modos de percepção e de visibilidade do corporal em geral" (GIORGI, 2015, p. 114). Na mesma linha, Evando Nascimento entende que o "tornar-se-animal, como acontece com e na literatura de Clarice, não é apenas encontrar a impossível existência animal do humano, mas pôr em perspectiva o privilégio humanista" (NASCIMENTO, 2012, p. 134).

Se G.H. vivencia o estado de graça por meio da massa branca da barata, Eremita, da crônica/conto "Como uma corça" é a mesma face de Janair. Também empregada doméstica, ela tinha ausências, "o rosto se perdia numa tristeza impessoal e sem rugas. Uma tristeza mais antiga que o seu espírito" (LISPECTOR, op. cit., p. 71). A narradora especula que ela descobrira um atalho para a floresta, de onde regressava "com os olhos cheiros de brandura e ignorância, olhos completos." Não poderia dizer o que lá tinha visto, pois poderia ser queimada na fogueira. Mas "o que vira – em que raízes mordera, com que espinhos sangrara, em que águas banhara os pés, que escuridão de ouro a luz que a envolvera – tudo isso ela não contava porque ignorava: fora percebido num só olhar, rápido demais para não ser senão um mistério" (Ibid., p. 72). Ela regressa das ausências para as tarefas cotidianas, sem pensamento, serena, apenas um corpo em movimento, com o resquício da floresta na inteireza do espírito e no roubo de leve do dinheiro da patroa. A visão da vida infinita é incompreensível, vislumbrada num piscar de olhos e impossível de ser descrita. Eremita, Janair, Macabéa, a "mulher da voz", representam a despersonalização, quando a mulher é a mulher de todas as mulheres, ou seja, cada ser humano é a repetição de um tipo. "A essência delas coincide com a existência" (PENNA, 2021, p. 282).

Por isso, o termo “epifania”, cunhado por Olga de Sá para Clarice, foi deixado de lado. Apesar de a epifania clariceana ser “o deslumbramento da beleza mortal, a contemplação, o silêncio sagrado, o som dos sinos do sono, a explosão da alegria profana, a revelação da vida, o arroubo, a aparição do anjo, a glória” (SÁ, 1993, p. 194), o termo traz consigo a carga religiosa da aparição de Deus na figura humana ou, na literatura joyceana, a mágica literária (PENNA, 2010). O estado de graça é a anunciação do próprio mundo, “já que é o próprio mundo que é sobrenatural” (PENNA, 2021, p. 277), ou a “revelação não da ‘coisa’, como espírito encarnado, objetivado, mas do nada; grau zero do acontecimento, que apenas uma escrita que apaga a si mesma, deixando transparecer o reverso da linguagem, pode transcrever” (Id., 2010, p. 91).

A anunciação do mundo[7], o estado de graça, a continuidade é uma experiência fracassada, como explica Camillo Penna. É proposital seu fracasso, porque a encarnação completa é o triunfo da continuidade e a continuidade só se realiza na morte. É preciso que a empreitada fracasse, que G.H. volte à sua descontinuidade, que o gozo dos amantes acabe, para que se retorne à condição humana. A revelação, a experiência interior do ser[8], não é celestial ou divina, não é uma aparição radiosa, mas a descoberta da rede subterrânea que liga todos os seres, a rede imaterial da qual tudo faz parte. O retorno de G.H. à “normalidade” é o retorno ao descontínuo depois da experiência, é estar-se no escuro e, quando o vagalume acende, compreender que se está no escuro.

Na revelação do nada, não há epifania e não há linguagem. Isso se reforça, nos dois textos aqui analisados, pela crise da escrita.

Assim como acontece em *Perto do Coração Selvagem*, a relação com o amante de *La Última Niebla* é “el ressorte que desata la imaginación y la escritura” (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b, p. 69). Como analisa Agosín (1983), as cartas que a mulher escreve sem enviar funcionam como uma comprovação da experiência e uma forma de validação do imaginado: “hoy he visto a mi amante. No me canso de pensarlo, de repetirlo em voz alta. Necesito escribir: hoy lo he visto, hoy lo he visto” (BOMBAL, 1997, p. 74). Ela passa a escrever cartas para seu amante após o primeiro encontro, mas a escrita é seguida de sua destruição. Enquanto escreve, parece concretizar o desconhecido, até mesmo sua inexistência, como no trecho “me levantaba médio dormida para escribir y, con la pluma em la mano, recordaba, de pronto, que mi amante había muerto” (Ibid., p. 45), o ato de rasga-las representaria “una vuelta

[7] Na exposição “Constelação Clarice” do Instituto Moreira Salles (atualmente montada no IMS Rio), a escultura da Maria Martins intitulada “Anunciação” está localizada na parte chamada “A Vida é Sobrenatural”, ao lado da frase “O divino para mim é o real” de *A Paixão Segundo G.H* (Figura 5).

[8] Para George Bataille (2017), a experiência interior do ser é a crise que põe a prova a descontinuidade. É o sentimento de si que decorre da travessia do descontínuo para o contínuo.

hacia la realidad de su presente que ocurre Después del acto de escribir o recapacitar" (AGOSÍN, 1983, p. 44). O amante é uma alteridade construída que permanece opaca, difusa, durante toda a narração (ROMÁN, 2012). Ele é um ser que não deixa rastros na enunciação. As cartas rompidas são exemplos desta opacidade. Em uma das cartas, ela escreve:

> "He conocido el perfume de tu hombro y desde ese día soy tuya. Te deseo. Me pasaría la vida tendida, esperando que vinieras a apretar contra mi cuerpo tu cuerpo fuerte y conocedor del mío, como se fuera su dueño desde siempre. Me separo de tu abrazo y todo el día me persigue el recuerdo de cuando me suspendo a tu cuello y suspiro sobre tu boca."
> Escribo y rompo (BOMBAL, 1997, p. 71).

A narração em primeira pessoa torna possível a intangibilidade do amante, além de possibilitar que o texto vacile o tempo todo entre sonho e realidade.

Já para Susan Lucas Dobrian (1999), o amante ideal/idealizado/sonhado é o reflexo da autoimagem desejante da protagonista, inspirado a partir do modelo da cunhada Regina. O amante como projeção do subconsciente seria uma criação ficcional à qual a mulher sempre retorna. Se a relação com o amante é a escrita do desejo, todos os movimentos posteriores de retorno àquele momento é a leitura de reconhecimento do próprio desejo. As cartas escritas e não enviadas "sirven para mantener y aumentar el deseo y prolongar la sensación de una presencia que la desea a ella" (DOBRIAN, 1999, p. 159). O rompimento das cartas, assim como o chapéu desaparecido, são símbolos de um desejo evanescente. A dúvida que surge da tangibilidade do acontecimento provoca o questionamento da própria identidade. A escrita das cartas é a textualização da própria subjetividade, mas o não envio parece indicar um desejo de não se confrontar com a realidade, pois "cuando la protagonista intenta introducir su texto imaginario en el reino real y verificar la existencia del amante, la falta de prueba tangibles roen la veracidad del texto y la escritura imaginaria empieza a deshilarse poco a poco" (Ibid., p. 159).

Além disso, a protagonista sem nome, assim como Ana María em *La Amortajada*, é uma Penélope moderna. A escrita e a destruição representam o tecer e o destecer à espera da aparição do amante. A não entrega das cartas mantém a vida em suspenso e vivifica a lembrança do evento.

Ligeiramente diferente é a opção pela escrita em *A Paixão Segundo G.H.* A narradora conta que precisa dar forma ao que lhe aconteceu, precisa dar conta da experiência desagregadora, precisa dar a alguém o que viveu. Dar a alguém é narrar. O outro implícito, cuja mão ela imagina estar segurando no momento da escrita, é um *tu* sem nome, apenas uma mão decepada, sem rosto e sem corpo. Como aponta José Miguel Wisnik, depois que perdeu a terceira perna, é nessa mão que ela se apoia nos momentos-chaves da travessia em direção ao

inumano. Mesmo que o *tu* desapareça nos momentos cruciais, ele é a "parceria na escrita, como *a mão* na mão que escreve, como elo subentendido com quem lê e com o lugar vago do autor" (WISNIK, 2018a, p. 300, grifo do autor). Neste ponto, há uma necessidade em verbalizar, em tornar concreto o que foi vivido, mesmo que, como afirma Benedito Nunes, "à medida que narra a sua desagregação, e se desagrega enquanto narra, o sentido de sua narrativa vai se tornando fugidio" (NUNES, 1973, p. 65).

No entanto, o momento da incorporação e do contato com a massa branca é uma ausência. Isso porque ela desmaiou, ou seja, só consegue narrar o que aconteceu antes e depois do branco. Neste sentido, há também uma opacidade. Este é um dos temas da literatura clariceana, a escritura que fracassa na tentativa de dar conta da experiência. O fracasso da comunhão com a coisa é textualizado pela ausência e o que resta é limitação da linguagem e do homem. O silêncio figura aqui também como devir, o espaço em branco é a representação do devir-coisa. Recorrendo à observação de Plínio W. Padro Jr.,

> a escritura, que aparece aí como movimento de aproximação entre sintaxe e o sentimento, entre o que se sente e o que é sentido, não conduzirá todavia a uma unificação da experiência ou à reconciliação do suposto sujeito consigo mesmo. Ao invés, [...] ela já indica que a sua via é outra, que esta não leva à transparência [...], mas conduz antes a provar a incomensurabilidade que há entre o sentimento e a linguagem, entre a 'coisa' e a palavra, entre o 'escuro' infinito e o sujeito humano (PRADO JR., 1989, p. 23).

As duas protagonistas, que coincidentemente são pouco ou não nomeadas, se dirigem a um tu também não nomeado. Se retomarmos o que foi dito no primeiro capítulo a respeito do nome próprio, pode-se supor que a ausência de um nome dá a estas mulheres a possibilidade de criação da própria história. Isso poderia ser reforçado pelo narrador em primeira pessoa de ambos os textos.

Mesmo que G.H. seja a sigla de "gênero humano" (GIORGI, 2015), o nome próprio ausente pode significar a dificuldade de nomeação dessas existências, o que se convencionou chamar, na literatura clariceana, de o drama da linguagem (NUNES, 1973). Se "a linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente, [podendo] apenas evocá-lo, aludir a ele através de um pacto que implica a perda do real concreto" (PERRONE-MOISES, 1990, p. 105), a ausência de nome das protagonistas busca representar a insuficiência da linguagem.

Além destas hipóteses, pode-se entender as mulheres na linha de pensamento de Camillo Penna (2021), segundo o qual G.H. e a narradora de *La Última Niebla* são as mulheres de todas

as mulheres, o protótipo que se repete, são a simbolização da essência da existência, a essência narrada.

3.3 A morte não é o fim

Como já foi dito, a morte não atinge a continuidade, a manifesta. A continuidade, ou as virtualidades, para usar o termo deleuziano, é a corrente da vida. Por isso, como afirma Georges Bataille, a vida e a morte estão intimamente imbricados. A vida nasce da decomposição da vida. Essa decomposição "recoloca em circulação as substâncias necessárias à incessante vinda ao mundo de novos seres" (BATAILLE, 2017, p. 79).

Pode-se, assim, entender os momentos finais de Joana, em *Perto do Coração Selvagem*, e de Ana María, em *La Amortajada*, como instantes de morte que revelam a continuidade e fortalecem a vida.

O último capítulo de *Perto do Coração Selvagem*, intitulado "A Viagem", é a concretização do fracasso de Joana. A marginalização de Joana se completa e essa viagem de trem é a possibilidade de seguir o fio da infância.

A viagem funciona como uma ruptura com tudo e todos, um rechaço das leis sociais, um rompimento com o destino feminino imposto e uma busca de autorrealização e de liberdade. O final do livro não mostra uma Joana já realizada, mas em busca.

O capítulo final do livro inicia-se com Joana numa fazenda diante do dia nascendo. O ambiente escuro, o cachorro que olha na escuridão, as "plantas que se torciam enrodilhadas como víboras", dão lugar ao dia, ao cavalo solto na campina e às plantas "de novo verdes e ingênuas, o talo fremente, sensível ao sopro do vento, nascendo da morte". O sentimento que a toma é de sabedoria, de poder adivinhar. Diante dessa percepção, "não fora felicidade o que sentira então, mas o que sentira fora fluido, docemente amorfo, instantes resplandecentes, instantes sombrios" (LISPECTOR, 1998c, pp. 194-195). Fauna e flora se fundem na escuridão: cachorros, plantas, cavalos, Joana. O dia nasce, com ele nascem os contornos, mas a adivinhação da fluidez permanece, uma fluidez amorfa, brilhante e sombria.

Ela decide viajar com o dinheiro herdado do pai, que segundo Roberto Schwarz (1959), é um subterfúgio um pouco estranho para a escrita instintiva clariceana. Contudo, há tempo ainda de se recordar mais uma vez da infância, do "acumular-se o tempo vivido", da "posição da casa dentro de si, em relação ao pai batendo na máquina, em relação ao quintal do vizinho e ao sol de tardinha. Vago, longínquo, mudo" (LISPECTOR, op. cit., p. 196).

O “De profundis” é a maneira de conhecer o abismo em si mesma, fechando os olhos e fechando as portas da consciência. Pensamentos sem palavras pululam, o cheiro de flores, a neve, a cascata branca, as figuras geométricas. Joana busca o acesso à fluidez e à profundidade por meio de Deus. Em discurso indireto livre, ela clama pela presença de Deus. É preciso entregar, falar com alguém. E ela busca a interlocução em Deus, mas em seguida o nega.

De suas profundezas, cresce “uma chama queimando e pura”. Das profundezas sombrias “um impulso inclemente ardendo, a vida de novo levantando informe, audaz, miserável” que iluminava “aquele movimento constante no fundo do seu ser.” Dentro dela, aviva-se “aquele movimento de alguma coisa viva procurando libertar-se da água e respirar. Também como voar, sim como voar... andar na praia e receber o vento no rosto” (LISPECTOR, 1998c, p. 199). O trecho é a conjunção dos opostos (como claro e escuro) e de elementos da natureza: terra (praia), ar (voar e vento), fogo (chama) e água.

O trecho final é todo narrado em terceira pessoa no monólogo interior. Ainda presa ao fio da infância, o narrador conta que “terminaria uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim enfim livre! Não, não, nenhum Deus, quero estar só” (Ibid., p. 201). A negação de Deus é o meio pelo qual atingirá seu próprio ser.

Se vemos a personagem projetando o futuro de tomada da própria existência já no primeiro romance de Clarice, nos romances seguintes ela amadurecerá essa ideia para enfim construir G.H., Martim e a narradora de *Água Viva*, que se realiza no ato da escrita, na apreensão do instante-já (WALDMAN, 2003). Joana parece antecipar a narradora de *Água Viva* no trecho “sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação” (LISPECTOR, op. cit., p. 201), pois o livro é um puro discurso fluido e ininterrupto no qual a narradora busca, num quase delírio “surpreender as relações entre a captação do instante e a inserção na cadeia discursiva” (WALDMAN, op. cit., p. 30).

As últimas linhas do romance finalizam o desejo de realização futura com

> [...] erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um só gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal [...]! o que eu disser soará fatal e inteiro! Não haverá nenhum espaço dentro de mim para eu saber que existem o tempo, os homens, as dimensões, não haverá nenhum espaço dentro de mim para notar sequer que estarei criando instante por instante, não instante por instante: [...] só viverei maior do que na infância [...] e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo (LISPECTOR, op. cit., p. 202).

O verbo conjugado no futuro proporciona um final aberto, uma história para além da história. Sua realização acontecerá no além-livro. A busca pelo selvagem coração da vida, como afirma Berta Waldman é um desejo incessante e nunca satisfeito.

Há um movimento em espiral, como notaram Laura Hosiasson (1989) e Lucia Helena (1991). Existe um retorno à infância, para superá-la. Importante mencionar que a criança, na literatura clariceana, é um dos "seres" que abriga o primordial. A criança esconde o segredo da vida. O que se vê no trecho é a transposição de um ser (criança) para outro ser (cavalo ou animal). A construção do termo "morte-sem-medo" remete às "galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer" do primeiro capítulo. As galinhas, como já foi analisado, são seres objetificados, ou seja, perdem qualquer característica de sujeito, destituídas de individualidade, cuja melhor característica é não ser diferente das outras galinhas.

Deseja-se, como projeto futuro, ser vivente apenas, sem futuro, deixar de ser a mulher consciente da própria vida e, consequentemente, da sua condição de mortalidade. A "morte-sem-medo" de Joana é o ponto alto da liberdade, em que se vive sem pensar que se vai morrer. Ser "forte e bela como um cavalo" é partir da destituição da subjetividade em direção a completa objetivação.

Ana María, por sua vez, já está morta. Após repensar a sua vida, refletir e ver os homens que marcaram sua juventude, sua vida adulta e o princípio da velhice, seu ataúde parte em direção a área em que será depositado.

Durante todo romance, um trecho se repete. O chamado da morte que começa com "vamos, vamos" que ela resposta com "¿Aonde?". Na primeira vez, a morte a toma pela mão e "baja, baja la cuesta de un jardín húmedo y sombrío. Percibe el murmullo de aguas escondidas y oye deshojarse helados rosales en la espesura" (BOMBAL, 1997, p. 117). Na segunda vez, a morte a arrasta por uma cidade abandonada recoberta com uma camada de pó. É um cenário sombrio, com um prado, insetos, um "doble anillo de niebla" e vagalumes flutuando como pó de ouro. A terceira vez é a derradeira, e ela "resignada reclina la mejilla contra el hombro hueco de la muerte" (Ibid., p. 159).

Seu corpo começa a descender entre as raízes das árvores, entre "las madrigueras donde pequenos y tímidos animales respiran acurrucados" (Ibid., p. 175) e entre teias de aranha. Seu corpo desce lento, "esquivando flores de hueso y extraños seres, de cuerpo viscoso, que miraban por dos estrechas hendiduras tocadas do rocío. Topando esqueletos humanos, maravillosamente blancos e intactos, cuyas rodillas se encogían, como otrora en el vientre de la madre" (Ibid., p. 175). O espaço primordial é marcado pela justaposição de vida e morte. O oxímoro se faz presente com a combinação de esqueletos humanos brancos e intactos em posição fetal.

Reforça-se ainda a ideia com a explicitação do ventre materno. A morte como renovação da vida.

A descrição deste espaço continua. Ana María toca fundo num leito de um antigo mar e repousa ali, “entre pepitas de oro y caracolas milenarias. Vertientes subterráneas la arrastraron luego en su carrera bajo inmensas bóvedas de bosques petrificados. [...] Porque todo duerme en la tierra y todo despierta de la tierra” (BOMBAL, 1997, p. 175). Além do mar com caracóis que remetem às águas primordiais onde as primeiras vidas se formaram, há a eliminação de perspectiva, pois paisagens distantes combinam-se e são vistas quase ao mesmo tempo. Água e terra, mar e bosque se fundem uns nos outros na etapa pré-formal da vida (GUERRA-CUNNINGHAM, 2012b).

Na escuridão da cripta, ela tem a impressão de que poderia se mover e voltar à sua casa se quisesse, mas

> nacidas de su cuerpo, sentía una infinidad de raíces hundirse y esparcirse em la tierra como una pujante telaraña por la que subía temblando, hasta ella, la constante palpitación del universo.
> Y ya no deseaba sino quedarse crucificada a la tierra, sufriendo y gozando en su carne el ir y venir de lejana, muy lejanas mareas; sintiendo crecer la hierba, emerger islas nuevas y abrirse en otro continente la flor ignorada que no vive sino en un día de eclipse. Y sintiendo aún bullir y estallar soles, y derrumbarse, quién sabe dónde, montañas gigantes de arena.
> […] Sola, podría, al fin, descansar, morir.
> Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora anhelaba la inmersión total, la segunda muerte: la muerte de los muertos (BOMBAL, op. cit., pp. 175-176).

A crucificação na terra subverte o discurso cristão e confirma o próprio pensamento da personagem na infância sobre o Céu: “fuera lo mismo que es la tierra” (Ibid., p. 168). Patricio Lizama (2015) propõe que a vida terrestre como sendo só um passo em direção à vida eterna é refutada pela obra, pois o Paraíso se encontra neste mundo. Ao descrever o Céu como deveria ser, ela o caracteriza com vegetação abundante, um arrulhar de pombas, animais em harmonia com os seres humanos, uma relva aveludada e na companhia de Ricardo. O Paraíso é carnal, é sensorial, é onde se vive o amor.

Ao longo de todo romance, é possível perceber as referências à morte e a sua relação com a imanência. A lua que inunda a água e o bosque com sua coloração azul, cor que também colore a cinerária. Como bem observa Darset Sarquis (2015), o presságio presentificado na flor azul é a mensagem de que a morte é um segredo da terra.

A morte, na figura da amortalhada, se configura como algo corporal, pois ela é apresentada por meio da figura do cadáver. A morte, segundo Malva Marina Vásquez, sempre será uma experiência corporal, uma experiência material. Além disso, é um espaço de

compreensão, de reflexão e de gozo, afinal é depois da morte que ela sente partes do corpo e sentimentos que lhe foram negados em vida.

O gesto decisivo de Ana María em direção a uma “morte autêntica” é o de recusar-se a se confessar. Este gesto a coloca à margem do poder hegemônico e lhe permite “recuperar el cuerpo sagrado y acceder al goce de una sensorialidad infinita” (VÁSQUEZ, 2014, p. 296). Com este gesto, se recusaria a apropriação do corpo ao simbolismo do ritual católico e se alcançaria um devir-morta-consciente, semelhante ao devir-mulher-ave de Yolanda. No trecho transcrito acima, há a referência à imersão das “islas nuevas”. Este devir é uma desterritorialização dos lugares familiares e de poder predominantemente masculino para lugares-outros, espaços de solidão que prometem o renascimento.

Após a purificação da sua memória do gênero, Ana María pode liberar-se do corpo individual e se alçar (numa ascese descendente) à uma subjetividade-feminina-outra. Sua viagem não é de ascender aos céus, não é de divinização nem de heroicidade, é uma viagem às raízes, às entranhas da terra, à vida pré-formal, ao núcleo. Ela se transforma na mulher-ilha, “territorio que emerge desde su propio cuerpo crucificado a la tierra. [...] Ana María viaja a un caos incondicionado, a una indiferenciación de lo orgánico y lo humano” (Ibid., p. 299).

O espaço do jardim contíguo à casa desloca-se da identificação e evolução do Eu para a desintegração do Eu, de dissolução dos corpos e, consequentemente, de morte (SCHOENNENBECK, 2015). A dissolução do Eu, e o ingresso na continuidade da vida, elimina todas as diferenças entre os gêneros e incorpora o corpo na fluidez da vida cósmica.

CONCLUSÃO

Acha que não entendo? O sonho desesperançado de ser. Não de parecer, mas de ser. Estar consciente a cada momento, vigilante. A luta entre o que você é para os outros e para si mesma. Uma sensação de vertigem e o desejo constante de finalmente ser exposta. Ser vista por dentro, cortada, talvez até destruída. Cada tom de voz, uma mentira; cada gesto, uma falsidade; cada sorriso, uma careta. Cometer suicídio? Nem pensar. É feio. Isso não se faz. Mas pode ficar imóvel, pode se calar. Pelo menos, você não está mentindo. Você pode se encolher, se fechar. Assim, não tem de fazer papeis, caras e bocas ou falsos gestos. Você diria que sim, mas a realidade é cruel. Seu esconderijo não é a prova d'água. A vida se infiltra em todos os lugares. Você é forçada a reagir. Ninguém pergunta se é real ou não, se você é verdadeira ou falsa.

Ingmar Bergman, *Persona*

No filme de Bergman, Elisabet Vogler é uma atriz de teatro que se depara com o absurdo da existência enquanto está no palco. Para não mais fingir, ela abandona a família e a profissão e se entrega à imobilidade e ao silêncio. Numa reação violenta, ela rasga a carta enviada pelo marido e a foto do filho, o que poderia ser uma tentativa de eliminar um dos muitos papeis que desempenha, o papel de esposa e mãe que para Alma, a enfermeira e a outra face da mesma identidade, um sentimento seguro que está dentro dela.

Esta crise de identidade que leva a personagem protagonizada por Liv Ullmann ao silêncio, permeia as obras de Clarice Lispector e María Luisa Bombal. O desejo de "ser vista por dentro", sem a falsidade dos papéis sociais impostos leva ao questionamento da realidade cotidiana e, consequentemente, ao encontro com a vida subterrânea.

Os papeis (incluso no teatro) que a protagonista bergmaniana representa a distraiam da existência, assim como o sonho para a mulher do conto "Os Obedientes", de Lispector, e os devaneios para a protagonista sem nome de *La Última Niebla*.

No conto de Clarice, recolhido na coletânea *Legião Estrangeira*, a mulher, em sua "fantasia contínua", toca a realidade com mais frequência que o marido, mas sabe que nela ou dela não se pode viver. Eles não vivem uma vida de sonho, "pois este jamais os orientara. Mas

de irrealidade. Embora houvesse momentos em que de repente, por um motivo ou por outro, eles afundassem na realidade" (LISPECTOR, 2016, p. 345). No entanto, eles se tornam sonhadores e só por meio do sonho é possível suportar a obediência, "o papel que cumpriam, com certa emoção e com dignidade, [...] de pessoas anônimas, [...] de filhos de Deus, como num clube de pessoas" (Ibid., p. 344).

Um dia, há muito tempo mergulhada nesse sonho, a mulher morde uma maçã e quebra um dente da frente. Ainda segurando a maçã e se olhando no espelho,

> viu uma cara pálida, de meia-idade, com um dente quebrado, e os próprios olhos... tocando o fundo, e com a água já pelo pescoço, com cinquenta e tantos anos, sem um bilhete, em vez de ir ao dentista, jogou-se pela janela do apartamento, pessoa pela qual tanta gratidão se poderia sentir, reserva militar e sustentáculo de nossa desobediência (Ibid., pp. 347-248).

A maçã, símbolo do pecado original, revela o automatismo da vida cotidiana. Abre-se um abismo maior que o deixado pelo dente quebrado. Ao ver-se sem o véu do sonho da rotina, a mulher se depara com o rosto envelhecido, com os anos que se passaram na inércia e na obediência.

Também em frente a um espelho, a protagonista de *La Última Niebla* se vê com "esas pequeñas arrugas que sólo me afluían, antes, al reír. Mi seno está perdiendo la redondez y consistencia de fruto verde. La carne se apega a los huesos y ya no parezco delgada, sino angulosa" (BOMBAL, 1997, p. 70). A realidade do corpo e da vida conjugal não importam, pois sua experiência com o amante desconhecido e irreal lhe possibilita uma vida de recordação e devaneios. No entanto, quando a experiência do adultério se confronta com a realidade e ela encontra o rosto envelhecido do marido, ambos da mesma idade, ela vê em seu próprio corpo a marca da morte: "¿Mi vida no es acaso ya el comienzo de la muerte?" (Ibid., p. 94).

Diante da incapacidade de lidar com a falta, uma das mulheres foge para a morte e a outra fica numa morte em vida. Enquanto a protagonista de "Os obedientes", também sem nome, foge em direção à morte pela impossibilidade de lidar com o contato com a realidade, com o fundo de si mesma, a protagonista bombaliana não vê a morte como uma fuga possível. A única solução que encontra é seguir e "llevar a cabo una infinidad de pequeños menesteres; para cumplir con una infinidad de frivolidades amenas; para llorar por costumbre y sonreír por deber. Lo sigo para vivir correctamente, para morir correctamente, algún día" (Ibid., p. 95). Ela mergulha na rotina para esquecer a passagem do tempo e a vida insignificante.

A crise das identidades femininas construídas por Lispector e Bombal passa pelas relações familiares, pelo espaço doméstico e pelo âmbito natural, geralmente estranho e estrangeiro. Como escritoras de um tipo de prosa poética, os caminhos de suas narrações imitam

o percurso do próprio poeta que “vive segundo a carne e, mais que isso, vive dentro dela. Mas a penetra aos poucos, vai entrando em seu interior, vai se fazendo dono de seus segredos e ao fazê-la transparente, a espiritualiza” (ZAMBRANO, 2021, p. 61).

A análise comparativa das literaturas de Clarice Lispector e María Luisa Bombal buscou evidenciar os pontos de contato na construção de identidades femininas. Suas personagens são insatisfeitas, frustradas e questionadoras da realidade imposta pelo patriarcado. A rotina aprisionante e confortável (até certo ponto) funciona como o obstáculo que impede o contato com o núcleo da vida e dificulta também uma fuga. Contudo, mesmo que se evite a qualquer custo, a corrente de vida corre à margem, sorrateiramente, e um olhar enviesado é suficiente para tocar no âmago da existência. Para fazer ruir as aparências desse lar, Lispector usa, como elemento infamiliar, principalmente os animais (incluindo seres animalizados) e plantas. Já Bombal aposta nos fenômenos naturais (chuva, névoa, neblina e vento) e nos elementos primários (água, fogo e arte) para evidenciar o *Unheimliche*.

O rompimento com as quatro paredes da casa torna-se necessário para que as personagens, ao se embrenharem por bosques e jardins, encontrem a vida em sua forma cabal e experienciem a continuidade, seja por meio da morte ou do erotismo. O ambiente embrionário une todos os viventes e propicia o encontro com a própria origem, afinal a vida de exilio que elas vivenciaram é marcada pelo desejo constante de encontrar um espaço para si mesmas.

A morte ganha um sentido positivo para as duas autoras, pois “a vida é sempre um produto da decomposição da vida” (BATAILLE, 2017, p. 79). Para Clarice, a compreensão da morte é o mergulho na matéria-prima da vida. Para Bombal, a morte é a possibilidade de assimilação da vida e do renascimento.

A natureza é, em si, o próprio mistério. Enquanto para Clarice, “o que quer que exista existe por algum tipo de mágica. Além disso, os fenômenos naturais são mais mágicos do que os sobrenaturais” (LISPECTOR, 2020, p. 124), para Bombal, que se dizia entendedora de magia, a realidade é “tan extraña como la leyenda” (BOMBAL, 1997, p. 392). O tom poético, a aplicação de elementos surrealistas e fantásticos, e a utilização de artifícios do narrador moderno expõem a busca pela melhor forma de contar essa natureza maravilhosa e essas personagens que se constroem e desconstroem. O silêncio, recurso do filme de Bergman, aparece como o artificio indesejável, mas inevitável. Afinal,

> a realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede a visão do mar, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. (WALDMAN, 1992, p. 126).

Essas duas escritoras, de imaginações e silêncios semelhantes (HOSIASSON, 1988), representam seu tempo histórico e suas literaturas são os símbolos de um mundo em plena transformação. O diálogo com Katherine Mansfield, Silvina Ocampo, Maria Martins e Ingmar Bergman, sem contar os filósofos e outros teóricos do período, mostra que, por mais que estivessem à margem[1], sempre estiveram mergulhadas no centro da carne, do mundo e da vida.

[1] Entendendo margem como foi explicado na introdução deste trabalho, à margem da literatura canônica, da produção literária de seus respectivos países e, fisicamente, de seus espaços de origem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE CLARICE LISPECTOR E MARÍA LUISA BOMBAL

BOMBAL, Maria Luisa. **A Última Névoa; A Amortalhada**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Obras Completas**. Santiago: Editorial Andres Bello, 1997.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. **A Descoberta do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. **A Hora da Estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. **A mulher que matou os peixes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

_____. **A Paixão Segundo G.H**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. **Clarice Lispector Entrevistas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. **O Lustre**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

_____. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. **Todos os Contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

_____. **Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

BIBLIOGRAFIA SOBRE A OBRA DE CLARICE LISPECTOR

ALMEIDA SEBASTIÃO, A. K. Em torno da coisa e da letra: Clarice com Heidegger e Lacan. **Revista Letras**, UFPR, Curitiba, n. 98, pp. 127-141, jul. / dez. 2018.

ANDRADE, Ana Luiza. A Escritura feita iniciação feminina. Clarice Lispector e Virginia Woolf. **Revista Língua e Literatura,** São Paulo, v. 15, pp. 9-21, dez. 1986.

ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. A casa, as bordas. *In*: FERRAZ, Eucanaã; STIGGER, Veronica (org.). **Constelação Clarice**. São Paulo: IMS, 2021, pp. 132-143.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CÂMARA, Elisabete. Clarice Lispector e Virginia Woolf: Dois enigmas e um mistério. *In:* PONTIERI, Regina (org.). **Leitores e leituras de Clarice Lispector**. São Paulo: Hedra, 2004, pp. 85-108.

CANDIDO, Antonio. Uma tentativa de renovação. *In*: **Brigada Ligeira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, pp. 87-92.

CHIAPPINI, Lígia. Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar: leitura de Clarice Lispector. **Revista Literatura e sociedade**. São Paulo, v. 1, n. 1, pp. 60-80, 1996.

_____. Clarice e a crítica: por uma perspectiva integradora. *In:* PONTIERI, Regina (org.). **Leitores e leituras de Clarice Lispector**. São Paulo: Hedra, 2004, pp. 235-268.

FERRAZ, Eucanaã; STIGGER, Veronica (org.). **Constelação Clarice**. São Paulo: IMS, 2021.

GOTLIB, Nádia Battella. A literatura feita por mulheres no Brasil. Oxford: University of Oxford, Centre for Brazilian Studies, v. 1., p. 35, 2001.

_____. **Clarice: Uma vida que se conta**. São Paulo: Edusp, 2013.

_____. O Corpo Desmontado. *In*: FERRAZ, Eucanaã; STIGGER, Veronica (org.). **Constelação Clarice**. São Paulo: IMS, 2021, pp. 160-171.

_____. Os difíceis laços de família. **Revista Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 91, pp. 93-99, nov. 1994.

HELENA, Lucia. A Literatura Segundo Lispector. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 104, pp. 25-42, jan./mar. 1991.

HOMEM, Maria Lucia. A imitação da rosa – encontro com o silêncio ou encontro com o feminino e a falta. *In:* PONTIERI, Regina (org.). **Leitores e leituras de Clarice Lispector**. São Paulo: Hedra, 2004, pp. 49-67.

_____. **No limiar do silêncio e da letra: Traços da autoria em Clarice Lispector**. São Paulo: Boitempo / Edusp, 2012.

LIBRANDI, Marília. **Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances de escuta**. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

MACHADO, Regina Helena de Oliveira. Crime e desistência nos textos de Clarice Lispector. **Remate de Males**, Campinas, v. 9, pp. 119-130, 1989.

MELLO E SOUZA, Gilda de. O Lustre. **Remate de Males**, Campinas, v. 9, pp. 171-175, 1989.

_____. O vertiginoso relance. *In*: **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Editora 34, 2009.
MOISES, Carlos Felipe. Clarice Lispector: Ficção em Crise. **Remate de Males**, Campinas, v. 9, pp. 153-160, 1989.

MORAES, Eliane Robert. A Potência do Pequeno: Notas sobre “A menor mulher do mundo” de Clarice Lispector. **HispanismeS**, n. 15, pp. 98-120, 2021.

NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector: Uma Literatura Pensante**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. Clarice, os animais e as plantas: a intertroca e a encarnação do outro. *In*: FERRAZ, Eucanaã; STIGGER, Veronica (orgs.). **Constelação Clarice**. São Paulo: IMS, 2021, pp. 186-199.

NODARI, Alexandre. Orgânico/Inorgânico. *In*: FERRAZ, Eucanaã; STIGGER, Veronica (orgs.). **Constelação Clarice**. São Paulo: IMS, 2021, pp. 212-229.

NUNES, Benedito. A Paixão de Clarice Lispector. *In*: NOVAES, Adauto (org**.). Os Sentidos da Paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 269-280.

_____. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo, Quiron: 1973.

_____. O Mundo Imaginário de Clarice Lispector. *In*: **O Dorso do Tigre**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. Clarice Lispector ou o Naufrágio da Introspeção. **Remate de Males**, Campinas, v. 9, pp. 63-70, 1989.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **A Barata e a Crisálida: O Romance de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

_____. Rumo à Eva do Futuro A Mulher no Romance de Clarice Lispector. **Remate de Males**, Campinas, v. 9, pp. 95-105, 1989.

PEIXOTO, Marta. **Ficções apaixonadas: Gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

PENNA, João Camillo. A vida é sobrenatural. *In*: FERRAZ, Eucanaã; STIGGER, Veronica (orgs.). **Constelação Clarice**. São Paulo: IMS, 2021, pp. 270-283.

_____. Das Ding. **Revista Letras**, Curitiba, UFPR, n. 98, pp. 31-55, jul./dez. 2018.

_____. O nu de Clarice Lispector. **Alea**, v. 12, n. 1, pp. 68-96, jan. / jun. 2010.

PERRONE-MOISES, Leyla. A Fantástica Verdade de Clarice. *In:* **Flores da Escrivaninha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 159-177.

PESSANHA, José Américo Motta. Clarice Lispector: O Itinerário da Paixão. **Remate de Males**, Campinas, v. 9, pp. 181-198, 1989.

PINTO, Cristina Ferreira. **O *Bildungsroman* feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector: Uma Poética do Olhar**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Os tantos outros que sou: Clarice Lispector e a experiência da alteridade. **Cultura Vozes**, n. 4, jun./ago. 1994.

_____. Peru versus galinha. Aspectos do feminino em Mário de Andrade e Clarice Lispector. **Revista Literatura e sociedade**, São Paulo, n. 3, pp. 43-50, 1998.

PRADO JR., Plínio W. O Impronunciável: Notas sobre um fracasso sublime. **Remate de Males**, Campinas, v. 9, pp. 21- 29, 1989.

ROSENBAUM, Yudith. Construindo um Sujeito: Leitura de "Menino a bico de pena", de Clarice Lispector. *In*: **Escritas do Desejo – Crítica Literária e Psicanálise**. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

_____. **As Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. Uma estranha descoberta: leitura do conto "A menor mulher do mundo", de Clarice Lispector. **Revista Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 20, n. 20, pp. 148-156, 2015.

RUSSOTTO, Márgara. La narradora: Imagénes de la transgressión en Clarice Lispector. **Remate de Males**, Campinas, v. 9, pp. 85-93, 1989.

SÁ, Olga de. A "chamada" escrita feminina. *In*: **Filosofia e Literatura: Série Ensaios 1**. Lorena: Centro Cultural Teresa D'Ávila, 2013.

_____. **A Escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes; Lorena; Faculdades Integradas Teresa D'Avila, 1993, 2ª ed.

_____. Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo. *In*: **Filosofia e Literatura: Série Ensaios 1**. Lorena: Centro Cultural Teresa D'Ávila, 2013.

SANTIAGO, Silviano. Bestiário. In: **35 ensaios de Silviano Santiago**. São Paulo : Companhia das Letras, 2019, pp. 261-288.

SCHWARZ, Roberto. Perto do coração selvagem. *In*: **A sereia e o desconfiado: ensaios críticos**. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector: Figuras da Escrita.** Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000.

_____. O Inacabado. *In*: FERRAZ, Eucanaã; STIGGER, Veronica (org.). **Constelação Clarice**. São Paulo: IMS, 2021, pp. 270-283.

TEIXEIRA, Mona Lisa Bezerra. A Educação pela Linguagem em *Perto do Coração Selvagem* e *A Maça no Escuro.* In: MAZZARI, M. V.; MARKS, M. C. (orgs.). **Romance de Formação: Caminhos e Descaminhos do Herói**. Cotia: Ateliê Editorial, 2020.

VARIN, Claire. **Línguas de Fogo: Ensaio sobre Clarice Lispector**. São Paulo: Limiar, 2002.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector: A Paixão Segundo C.L**. São Paulo: Escuta, 1992.

_____. **Entre Passos e Rastros**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

WISNIK, José Miguel. A coisa social. *In*: FERRAZ, Eucanaã; STIGGER, Veronica (org.). **Constelação Clarice**. São Paulo: IMS, 2021, pp. 270-283.

_____. Diagramas para uma trilogia de Clarice. **Revista Letras**, Curitiba, UFPR, n. 98, pp. 282-307, jul./dez. 2018a.

_____. Iluminações Profanas (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, Adalto (org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 283-300.

BIBLIOGRAFIA SOBRE A OBRA DE MARÍA LUISA BOMBAL

ABARZA, C. C. El texto tejido en *La amortajada* de María Luisa Bombal. *In*: ARECO, M.; LIZAMA, P. (ed.). **Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad: Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2015, pp. 117-129

AGOSÍN, Marjorie. Aproximaciones a una trilogía en la narrativa de María Luisa Bombal. **Rocky Mountain Review of Language and Literature**, Baltimore, v. 38, n. 4, 1984, pp. 189-200.

_____. **Las desterradas del paraíso, protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal**. Senda Nueva Ediciones: Nova York, 1983.

_____; GASCÓN-VERA, E.; RENJILIAN-BURGY, J. **María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas**. Tempe: Editorial Bilingüe, 1987.

AL'MEA SUÁREZ, Rosario de Fátima. **Interpretaciones literarias: Lecturas desde la mitad del mundo**. Buenos Aires: Prosa Editores, 2019.

ARAÚJO, Helena. Narrativa femenina latinoamericana **Hispamérica: revista de literatura**, Rockville, n. 32, pp. 23-34, 1982.

ALONSO, Amado. Aparición de una novelista. *In*: BOMBAL, María Luisa. **La Última Niebla**. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1941, pp. 7-29.

ARECO, M.; LIZAMA, P. (ed.). **Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad: Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2015.

BAKER, Armand F. El tiempo y el proceso de individuación en *La última niebla*. **Revista Iberoamericana**, Universidade de Pittsburgh, Pittsburgh, v. LII, n. 135-136, pp. 393-415, abr. / set. 1986.

BARRIENTOS, Mónica. Sujeto, cuerpo y texto: una mirada a la producción narrativa de escritoras chilenas de los últimos años. **Revista Inti: Revista de literatura hispánica**, Cranston, n. 69-70, pp. 115-125, 2009.

BASTOS, Maria Luisa. Relectura de *La última niebla,* de María Luisa Bombal. **Revista Iberoamericana**, Universidade de Pittsburgh, Pittsburgh, v. LI, n. 132-133, pp. 557-564, jul. / dez. 1985.

BIANCO, Paola. Dicotomías narrativas en "El árbol" de María Luisa Bombal. **Acta Literaria**, Universidad Concepción, Concepción, n. 27, pp. 77-89, 2002.

BORINSKY, Alicia. El paisaje de la apatía. *In*: AGOSÍN, M.; GASCÓN-VERA, E.; RENJILIAN-BURGY, J. **María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas**. Tempe: Editorial Bilingüe, 1987, pp. 31-42.

CABRERA, Mario Federico. Desbordes de lo humano: configuraciones del cuerpo en María Luisa Bombal y Diamela Eltit. **Catedral Tomada: revista de crítica literaria latinoamericana**, Universidade de Pittsburgh, Pittsburgh, v. 5, n. 8, pp. 155-174, 2017.

CAMES, D. G. "Ahora boca arriba en la oscuridad": la prosa de velatorio en *La amortajada* de María Luisa Bombal y *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes. *In*: ARECO, M.; LIZAMA, P. (ed.). **Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad: Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2015, pp. 155-177.

CAMPANO NÚÑEZ, María Isidora. La dualidad determinante en "la historia de María Griselda", de María Luisa Bombal. **Revista de Humanidades**, Universidad Andrés Bello, Santiago, v. 7, pp. 103-110, 2000.

CARREÑO B., Rubí. **Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX (Bombal, Brunet, Donoso, Eltit)**. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2007.

_____. Más que palabras: arte y subjetividad en "El árbol" de María Luisa Bombal. *In*: ARECO, M.; LIZAMA, P. (ed.). **Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad: Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2015, pp. 225-236.

CORTES, Dario A. El cuento-ensayo de María Luisa Bombal. *In*: AGOSÍN, M.; GASCÓN-VERA, E.; RENJILIAN-BURGY, J. **María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas**. Tempe: Editorial Bilingüe, 1987, pp. 43-50.

DOBRIAN, Susan Lucas. La textualización del deseo: el amante desconocido en tres novelas femeninas. **Revista Chilena de Literatura**, n. 55, pp. 155-168, nov. 1999.

DÖLZ-BLACKBURN, Ines. Elementos narrativos tradicionales en la obra de María Luisa Bombal y su relación con motivos folklóricos universales. *In*: AGOSÍN, M.; GASCÓN-

VERA, E.; RENJILIAN-BURGY, J. **María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas**. Tempe: Editorial Bilingüe, 1987, pp. 51-71.

ESCANDÓN A., María de Los Angeles. **El viaje mítico de la heroína en la obra de María Luisa Bombal**. 1994. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1994.

ESPINOSA H., Patricia. *La última niebla* de María Luisa Bombal: excentricidad, desacato y eroticidad en el devenir identitario femenino. **Acta Literaria**, Universidad Concepción, Concepción, n. 31, pp. 09-21, 2005.

FUENTES, Waldemar Verdugo. **María Luisa Bombal: una huella**. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2021.

GÁLVEZ LIRA, Gloria. **María Luisa Bombal: realidad y fantasía**. Maryland: Scripta Humanistica, 1986.

GLIGO, Agata. **María Luisa**. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1984.

GOIC, Cedomil. *La última niebla*: consideraciones en torno de la estructura en la novela contemporánea. **Anales de la Universidad de Chile**, Santiago de Chile, n. 128, ano 121, pp. 59-83, set./ dez. 1963.

_____. El surrealismo y la literatura iberoamericana. **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, n. 8, pp. 5-34, abr. 1977.

GUERRA-CUNNINGHAM, Lucia. Cercos Culturales de la representación del Yo en la escritura de la mujer latinoamericana. *In*: **Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**, 1995, Birmingham, v. 6, pp. 275-282.

_____. Desentrañando la polifonía de la marginalidad: hacia un análisis de la narrativa femenina hispanoamericana. **Revista Inti: Revista de literatura hispánica**, Cranston, n. 24/25, pp. 39-59, 1986-1987.

_____. Erotismo y marginalidad en la narrativa de María Luisa Bombal. **Letras Femeninas**, Michigan State University Press, v. 8, n. 1, 1982, pp. 9-20.

_____. Estética fantástica y mensaje metafísico en “Lo secreto” de María Luisa Bombal. *In*: AGOSÍN, M.; GASCÓN-VERA, E.; RENJILIAN-BURGY, J. **María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas**. Tempe: Editorial Bilingüe, 1987, pp. 82-87.

_____. Género y espacio: la casa en el imaginario subalterno de escritoras latinoamericanas. **Revista Iberoamericana**, Universidade de Pittsburgh, Pittsburgh, v. LXXVIII, n. 241, pp. 819-838, out. /dez. 2012a.

_____. Invasión a los cuarteles del silencio: estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana. **Inti: Revista de literatura hispánica**, Cranston, n. 40, pp. 49-59, otoño – primavera 1994.

_____. La marginalidad subversiva del deseo en la “La última niebla” de María Luisa Bombal. **Revista Hispamérica**, Rockville, n. 62, ano 21, pp. 53-63, ago. 1992.

_____. **Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal.** Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2012b.

_____. Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: una dualidad contradictoria del ser y el deber-ser. **Revista Chilena de Literatura**, n. 25, pp. 87-99, abr. 1985.

GULLON, Ricardo. “Romance” y novela lírica. *In*: AGOSÍN, M.; GASCÓN-VERA, E.; RENJILIAN-BURGY, J. **María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas**. Tempe: Editorial Bilingüe, 1987, pp. 88-98.

GUTIERREZ MOUAT, Ricardo. Construcción y representación del deseo en las novelas de María Luisa Bombal. *In*: AGOSÍN, M.; GASCÓN-VERA, E.; RENJILIAN-BURGY, J. **María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas**. Tempe: Editorial Bilingüe, 1987, pp. 99-118.

HOSIASSON, Laura Janina. Anseio e sonho da prosa de María Luisa Bombal. *In*: BOMBAL, María Luisa. **A Última Névoa; A Amortalhada**. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.

_____. **El ser secreto: imágenes de mujer en Clarice Lispector y María Luisa Bombal**. 1989. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

_____. Lispector e Bombal: ruídos e silêncios. In: CONGRESSO ABRALIC, 1, 1988, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: ABRALIC, 1988, pp. 43-48.

_____. Maria Luisa Bombal e Clarice Lispector: Encontros e traduções de uma mesma sensibilidade. ***Revista Araticum*, Estudos Literários da Unimontes**, Montes Claros, v. 7, n. 1, pp. 24-38, 2013b.

LABORDE, Elga Pérez. Catarsis y epifanía en la narrativa. **Contextos: Estudios De Humanidades Y Ciencias Sociales**, Santiago de Chile, n. 29, pp. 89-104, 2013.

LAGOS, María Inés. Sujeto y representación: viaje al mundo del Otro en narraciones de Julio Cortázar, Luisa Valenzuela y Clarice Lispector. **Letras Femeninas**, v. 27, n. 1, pp. 68-82, primavera 2001.

LAGOS-POPE, Maria-Ines. Silencio y rebeldía: Hacia una valoración de María Luisa Bombal dentro de la tradición de escritura femenina. *In*: AGOSÍN, M.; GASCÓN-VERA, E.; RENJILIAN-BURGY, J. **María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas**. Tempe: Editorial Bilingüe, 1987, pp. 119-135.

LAGUNA CORREA, F. **Utopía Poética: impotencia amorosa e imaginación temporal en María Luisa Bombal, Pablo Neruda y Mario Benedetti**. Santiago de Chile / Buenos Aires: Pensamiento Libre, 2020.

LINDSTROM, Naomi. El discurso de *La amortajada:* Convención burguesa vs. conciencia cuestionadora. *In*: AGOSÍN, M.; GASCÓN-VERA, E.; RENJILIAN-BURGY, J. **María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas**. Tempe: Editorial Bilingüe, 1987, pp. 147-161.

LIZAMA A., P. Viaje inmóvil y viaje funerario en Bombal y Neruda. *In*: ARECO, M.; LIZAMA, P. (ed.). **Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad: Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2015, pp. 131-138.

LLANOS M., Bernardita. **Passionate Subjects/Split Subjects in Twentieth-Century Literature in Chile: Brunet, Bombal, and Eltit.** Lewisburg: Bucknell University Press, 2009.

LLURBA, Ana María. El mundo mágico de María Luisa Bombal. **Gramma**, Buenos Aires, v. 14, n. 36, pp. 06-13, nov. 2002.

MASIELLO, Francine. Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguarda. **Revista Iberoamericana**, Universidade de Pittsburgh, Pittsburgh, v. LI, n. 132-133, pp. 807-822, jul. / dez. 1985.

MANZI, Jorge. ¿Qué hacer con los lugares comunes de María Luisa Bombal? *In*: ARECO, M.; LIZAMA, P. (ed.). **Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad: Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2015, pp. 199-208.

MAYORGA, Elisa. El recurso de la imaginación en *La última niebla* de María Luisa Bombal. **Gramma**, Buenos Aires, v. 14, n. 36, pp. 14-21, nov. 2002.

MIRANDA, Claudia Maribel Domínguez. La identidad femenina em *La última niebla***. La Colmena**, Toluca, n. 78, pp. 37-44, abr./jun. 2013.

MOLINA, Luis Agoni. El motivo de la frustración en "La última niebla", de María Luisa Bombal. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 363, pp. 623-626, set. 1980.

MORA, Gabriela. "Las islas nuevas": o el ala que socava arquetipos. *In*: AGOSÍN, M.; GASCÓN-VERA, E.; RENJILIAN-BURGY, J. **María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas**. Tempe: Editorial Bilingüe, 1987, pp. 162-174.

_____. Rechazo del mito en "Las Islas Nuevas" de María Luisa Bombal. **Revista Iberoamericana**, Universidade de Pittsburgh, Pittsburgh, v. LI, n. 132-133, pp. 853-865, jul./ dez. 1985.

NATELLA JR., A. Dualidades estilísticas en *La última niebla* de María Luisa Bombal. *In*: AGOSÍN, M.; GASCÓN-VERA, E.; RENJILIAN-BURGY, J. **María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas**. Tempe: Editorial Bilingüe, 1987, pp. 175-181.

NELSON, Esther W. Un viaje fantástico: ¿Quién habla en *La amortajada*? *In*: AGOSÍN, M.; GASCÓN-VERA, E.; RENJILIAN-BURGY, J. **María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas**. Tempe: Editorial Bilingüe, 1987, pp. 182-200.

OROZCO VERA, María Jesus. La narrativa femenina chilena (1923-1980): Discurso subjetivo y novela lírica. **Cauce**, Sevilla, n. 16, pp. 295-320, 1993.

OSTRIA, Mauricio. La cineraria en la niebla: acerca de la poética bombaliana. *In*: ARECO, M.; LIZAMA, P. (ed.). **Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad: Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2015, pp. 237-251.

PROMIS, Jose. La técnica narrativa de María Luisa Bombal. *In*: AGOSÍN, M.; GASCÓN-VERA, E.; RENJILIAN-BURGY, J. **María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas**. Tempe: Editorial Bilingüe, 1987, pp. 201-210.

RABACO, Alberto. Elementos surrealistas en *La última niebla.* **Revista Hispania**, Birmingham, v. 64, n. 1, pp. 31-40, mar. 1981.

RIESCO, Laura. *La amortajada*: Experiencia y conocimiento. *In*: AGOSÍN, M.; GASCÓN-VERA, E.; RENJILIAN-BURGY, J. **María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas**. Tempe: Editorial Bilingüe, 1987, pp. 211-221.

RODENAS, Adriana Méndez. El lenguaje de los sueños en *La última niebla*: la metáfora del eros. **Revista Iberoamericana**, Universidade de Pittsburgh, Pittsburgh, v. LX, n. 168-169, pp. 935-943, jul. / dez. 1994.

ROMÁN, Nicolás. El deseo, el cuerpo y el secreto, como formas de subjetivación en María Luisa Bombal. **Revista Aisthesis**, Santiago de Chile, n. 51, pp. 171-184, jul. 2012.

ROMERO, Noelia Domínguez. Decir con el cuerpo: la resignificación del sujeto femenino en *La amortajada* de María Luisa Bombal. **Revista Contracorriente**, Raleigh, v. 9, n. 3, pp. 67-93, mai. 2012.

ROSSI, Jorge. La evasión de la realidad en *La última niebla*. *In*: AGOSÍN, M.; GASCÓN-VERA, E.; RENJILIAN-BURGY, J. **María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas**. Tempe: Editorial Bilingüe, 1987, pp. 222-229.

SÁNCHEZ, Hernán. El trasfondo místico en *La última niebla* de María Luisa Bombal. **Revista Hispánica Moderna**, Nova York, n. 2, ano XLIV, pp. 238-246, dez. 1991.

SANTANA, Francisco. La nueva generación de novelistas chilenos. **Atenea: Revista mensual de Ciencias, Letras e Artes**, Universidad de Concepción, Concepción, n. 286, ano XXVI, tomo XCIII, pp. 62-92, abr. 1949.

SARQUIS, Daiset. Cadáver y silencio: análisis de *La amortajada* de María Luisa Bombal. *In*: ARECO, M.; LIZAMA, P. (ed.). **Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad: Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2015, pp. 267-277.

SCARABELLI, Laura. Morir para empezar a vivir. Espacios de figuración del yo en *La señorita Else* de Arthur Schnitzler y *La amortajada* de María Luisa Bombal. *In*: ARECO, M.; LIZAMA, P. (ed.). **Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad: Ensayos sobre la**

obra de María Luisa Bombal. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2015, pp. 139-153.

SCHOENNENBECK, Sebastián. Muerte en el paraíso: una vista a la representación del jardín en la obra de María Luisa Bombal. *In*: ARECO, M.; LIZAMA, P. (ed.). **Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad: Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2015, pp. 253-266.

SEPULVEDA-PULVIRENTI, Emma. María Luisa Bombal y el silencio. *In*: AGOSÍN, M.; GASCÓN-VERA, E.; RENJILIAN-BURGY, J. **María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas**. Tempe: Editorial Bilingüe, 1987, pp. 230-236.

SIBBALD, K. M.; LURASCHI, I. A. Bajo índice de narratividad ambigüedad narrativa e ideología feminista en "El árbol" de María Luisa Bombal. *In*: AGOSÍN, M.; GASCÓN-VERA, E.; RENJILIAN-BURGY, J. **María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas**. Tempe: Editorial Bilingüe, 1987, pp. 237-243.

SOSNOWSKI, Saul. El agua, motivo primordial en "La última niebla". **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 277-278, pp. 365-374, jul./ago. 1973.

TORRES-RIOSECO, A. El nuevo estilo en la novela. **Revista Iberoamericana**, Universidade de Pittsburgh, Pittsburgh, v. III, n. 5, pp. 75-84, fev. 1941.

VALDIVIESO, Mercedes. Social Denunciation in the Language of "El Arbol" (The Tree). **Latin American Literary Review**, Ithaca, v. 4, n. 9, pp. 70-76, outono-inverno 1976.

VÁSQUEZ, Malva Marina. Estética de la insularidad en María Luisa Bombal. **Hispamérica**, Rockville, n. 138, ano 46, dez. 2017, pp. 27-34.

_____. Memoria de género y muerte auténtica en *La amortajada* de María Luisa Bombal. **Chasqui: revista de literatura latinoamericana**, Quito, v. 44, n. 2, pp. 285-304, nov. 2015.

WOLFF, Alejandra. *La amortajada*: el gabinete de curiosidades de la narrativa corporal de María Luisa Bombal. *In*: ARECO, M.; LIZAMA, P. (ed.). **Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad: Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2015, pp. 279-286.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

ANTELO, Raul. O Impossível de Maria Martins. *In*: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO [MAM]. **Maria Martins: Metamorfoses**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, 2ª ed.

_____. O rumor da língua. In: **O rumor da língua**. São Paulo: WMF Editora Martins Fontes, 2012, pp. 93-97.

BATAILLE, Georges. **A Literatura e o Mal**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. **O Erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. *In*: **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013, pp. 49-74.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. *In*: **Outras Inquisições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 127-130.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 2015.

_____. Imagem, Discurso. *In*: **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 19-47.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

CANDIDO, Antonio. A Nova Narrativa. *In*: **A Educação pela Noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, pp. 241-260.

_____. Literatura e Subdesenvolvimento. *In*: **A Educação pela Noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 169-196.

CASTELLANOS, Rosario. **Mujer que sabe latín…** Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001, 16ª ed.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. *In*: TODOROV, Tzvetan (org.). **Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

CORTÁZAR, Julio. Do sentimento do fantástico. In: **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006. pp. 175-179.

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

_____; GUATTARI, Félix. **Kafka: Por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. **O animal que logo sou**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna. **Revista USP**, São Paulo, n.58, pp. 225-241, jun. / ago. 2003.

FREUD, Sigmund. Atos Obsessivos e Práticas Religiosas (1907). *In*: **Obras Completas Volume 9**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 11-21.

_____. **O Infamiliar**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GIORGI, Gabriel. **Formas Comuns: animalidade, literatura, biopolítica**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, n. 1, pp. 45-86, 2000.

GUERRA, Lucia. **Mujer y Escritura.** Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOSIASSON, Laura Janina. O insólito como forma: Silvina Ocampo. ESTEVES, A. R.; RAPUCCI, C. A. In: **Vertentes do Insólito e do Fantástico: Leituras**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017, pp. 151-165

_____. Um chamado à lucidez e à imaginação. *In*: OCAMPO, S. **A Fúria e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRISTEVA, Julia. **Sol Negro: Depressão e Melancolia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KLINGER, Diana. **Literatura e ética: da forma para a força**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2000.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e Animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MANSFIELD, Katherine. **Je ne parle pas français e outros contos**. Rio de Janeiro: Revan, 1994.

MAZZARI, Marcus Vinicius. **Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*: "Um Magnífico Arco-Íris" da História do Romance. *In*: MAZZARI, M. V.; MARKS, M. C. (orgs.). **Romance de Formação: Caminhos e Descaminhos do Herói**. Cotia: Ateliê Editorial, 2020.

_____. **Romance de Formação em Perspectiva Histórica: *O Tambor de Lata* de Günter Grass**. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

_____; MARKS, Maria Cecilia (orgs.). **Romance de Formação: Caminhos e Descaminhos do Herói**. Cotia: Ateliê Editorial, 2020.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2017.

_____. O império da alusão. *In*: **O Corpo Descoberto**. Recife: Cepe, 2018, pp. XVII-XXXII.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO [MAM]. **Maria Martins: Metamorfoses**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

NOGUERA, Renato. **Mulheres e deusas: como as divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.

OCAMPO, Silvina. **A Fúria e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PAZ, Octavio. **A busca do presente e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

_____. Os filhos da Malinche. *In*: **O Labirinto da Solidão e Post Scriptum**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, pp. 62-82.

PELLEGRINI, Tania. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. **Revista de Filología Románica**, Madrid, n. 19, pp. 355-370, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A Criação do Texto Literário. *In:* **Flores da Escrivaninha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 100-110.

_____. **Mutações da literatura no século XXI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; Soihet, Rachel (orgs.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora Unesp, 2003, pp. 13-27.

PROUST, Marcel. **Sobre a leitura: seguido do depoimento de Céleste Albaret**. Porto Alegre: L&PM, 2020.

QUIGNARD, Pascal. **O nome na ponta da língua**. Belo Horizonte: Chão de feira, 2018.

ROAS, David. **A ameaça do fantástica: Aproximações teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto I**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

SAAVEDRA, Carola. **O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim**. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SANTIAGO, Silviano. O Entre-Lugar do Discurso Latino-Americano. *In*: **Uma Literatura nos trópicos**. Recife: Cepe, 2019.

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

STIGGER, Veronica. Maria Martins: Metamorfoses. *In*: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO [MAM]. **Maria Martins: Metamorfoses**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. **A Vontade Radical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WISNIK, José Miguel. Ficção ou não. **Revista Revera – escritos de criação literária do Instituto Vera Cruz**, ano 3, n. 3, pp. 126-150, 2018b.

WOOLF, Virginia. **Valor do Riso.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Um Teto Todo Seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZAMBRANO, María. **Filosofia e Poesia**. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.

FILME

PERSONA: Quando duas mulheres pecam. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Ingmar Bergman. Roteiro: Ingmar Bergman. Intérpretes: Bibi Andersson, Liv Ullmann, Margaretha Krook, Gunnar Björnstrand e Jörgen Lindström. 1966 (84min.), branco e preto. Disponível em: https://www.telecine.com.br/filme/quando-duas-mulheres-pecam_8551. Último acesso em: 04 abr. 2022.

OBJETOS DE MUSEU

MARTINS, Maria. **Impossible.** 1940. Escultura, Bronze, 178,5 x 167,5 x 90 cm, Acervo Banco Itaú, São Paulo, Exposição Maria Martins: Desejo Imaginante, Museu de Arte Moderna de São Paulo [MASP].

MARTINS, Maria. **Impossible.** 1945, Escultura, Bronze, 79,5 x 80 x 43,5 cm, Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, doação da artista, Exposição Maria Martins: Desejo Imaginante, Museu de Arte Moderna de São Paulo [MASP].

MARTINS, Maria. **Anunciação**. 1952, Escultura, Bronze, 180 x 200 x 100 cm. Coleção André Lara Resende, São Paulo, Exposição Constelação Clarice, Instituto Moreira Salles [IMS].

ANEXO A: ESCULTURAS DE MARIA MARTINS

Figura 2: *Impossible*, Maria Martins, na exposição “Maria Martins: desejo imaginante”, do Museu de Arte de São Paulo.

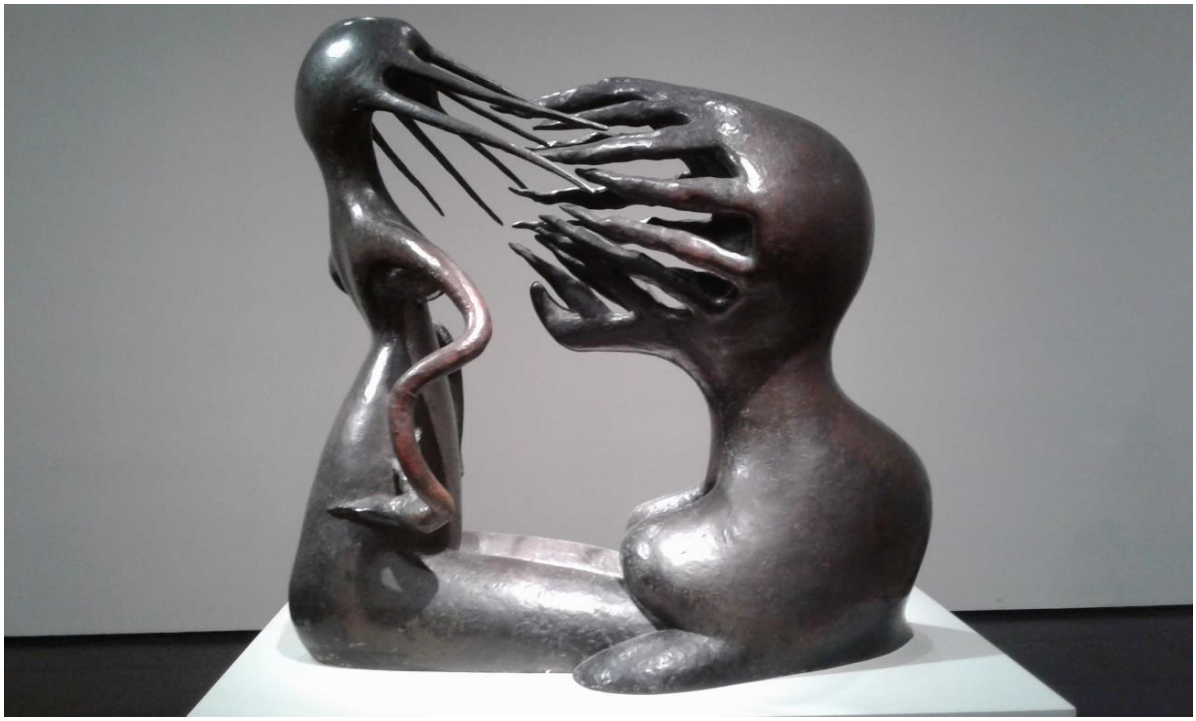

Figura 3: *Impossible*, Maria Martins, na exposição “Maria Martins: desejo imaginante”, do Museu de Arte de São Paulo.

Figura 4: Maria Martins em seu ateliê em Paris entre as esculturas *Impossible*, de 1945, *Pourquoi Toujours*, de 1946, *Saudade*, de 1945, em primeiro plano. Fonte: Folha de São Paulo.

Figura 5: *Anunciação,* de Maria Martins, na exposição “Constelação Clarice”, do Instituto Moreira Salles de São Paulo