

**“... PELA VIDA MAIS FINA DO MUNDO”: EXPERIÊNCIA EPIFÂNICA EM
“AMOR”, DE CLARICE LISPECTOR**

Vinícius Lourenço Linhares¹

RESUMO

Neste ensaio, meu intuito é promover uma leitura analítico-interpretativa do conto “Amor”, de Clarice Lispector, de modo que se perceba como a narrativa proposta pela autora vai (re)velando uma experiência epifânica vivida pela protagonista Ana nas franjas de um enredo aparentemente banal. Para tanto, vou me centrar no processo de encenação (ISER, 2002) e enunciativo (BENVENISTE, 1989; BAKHTIN, 2009) do conto, recorrendo, ainda, a algumas discussões empreendidas por Freud (1976) quanto ao processo de criação literária.

Palavras-chave: Conto. Encenação. Epifania.

1. Considerações iniciais

Chega a ser desnecessário dizer da vasta fortuna crítica acerca da obra de Clarice Lispector e, por isso mesmo, o diálogo com essa crítica se faz por seleções e, também, em função dos contatos que se quer estabelecer com tal fortuna. Grandes críticos brasileiros dedicaram-se a compreender a potência promovida pelos textos de Clarice, autora que faz de fatos do cotidiano matéria-prima para suas narrativas. Nesse sentido, Affonso Romano de Sant’Anna aponta para as questões aparentemente simples de que se vale Clarice em sua obra, mas que são as questões fundamentais do humano, a saber, a angústia de estar vivo, a questão do amor, da morte e aquilo que o crítico qualifica como o diálogo com o invisível, a manifestação da epifania. Sobre essa manifestação da epifania, assim diz Sant’Anna, para o programa Diverso exibido, em 2011, na TV Brasil:

A manifestação da epifania é a revelação que o personagem tem, de repente, no meio do cotidiano, de certas coisas que ele não percebe normalmente e de repente desaba aquela luz em cima do personagem e ele descerra um outro nível da realidade. (DIVERSO, TV Brasil, 2011).

De fato, em “Amor”, narrativa que compõe a coletânea de contos **Laços de família**, a protagonista, a dona de casa Ana, descerra outro nível de realidade ao ser confrontada por um cego em um bonde. Esse contato com o cego desencadeia na personagem outras percepções de realidade, da própria vida e de seu estar no mundo: uma experiência epifânica

¹ Professor do Instituto Federal de Minas Gerais – IFMG – Congonhas e doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas.

nos termos propostos por Sant'Anna (2011). Não sem razão, após essa epifania, o narrador, figura muito próxima à Ana, assim narra: “E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver.” (LISPECTOR, 1998, p.17)² e, ainda anunciado pelo narrador, lê-se: “mas o mal estava feito” (p.14). Conforme muito bem propõe Sant'anna (2011), há um desabamento de luz em cima da personagem ao descerrar outro nível da realidade. Ana parece ver o mundo em si, parece vislumbrar a face proibida de uma deidade e tenta – sob a regência de Clarice –, através de um jogo textual e de seus desdobramentos ficcionais, comunicar sua experiência epifânica.

Mesmo sendo um conto bastante conhecido da autora, faz-se necessária uma breve paráfrase dele, de modo a se recuperar o enredo da narrativa para, em seguida, encaminhar-me para a tarefa de analisá-lo com vistas a alcançar o propósito já anunciado.

O conto já se inicia com a apresentação da personagem Ana: dona de casa, casada, mãe. Marido e filhos não são nomeados. Ana se encontra sentada num bonde com compras no colo. Em seguida, o narrador faz um breve recuo temporal para mostrar Ana em seu apartamento, cuidando dos afazeres domésticos, enquanto marido e filhos estão fora, distribuídos “nas suas funções” (p.13). No período da tarde, após o término das tarefas domésticas, Ana sai para as compras, pois, à noite, os irmãos comparecerão para um jantar. De volta ao bonde, o narrador acompanha Ana que se surpreende com um homem cego que masca *chicles* e acaba deixando as compras caírem após uma súbita arrancada do bonde. Ao descer, a protagonista segue o cego até o Jardim Botânico da cidade, onde permanece ali por um tempo até que, ao cair da noite, se lembra do jantar e sai apressada do Jardim, que estava prestes a ser fechado. Chegando a seu apartamento, prepara o jantar para receber os irmãos e suas famílias. Após o jantar, todos vão embora e Ana, ao escutar um barulho na cozinha, sai apressada para ver o que ocorrera e depara com o marido, que havia derramado o café. Ambos trocam algumas palavras, encaminham-se para o quarto e vão dormir.

Diante desse enredo, que, de resto, é bem simples, é preciso ler as formas textuais de que se vale Clarice na arquitetura do conto, de modo a evidenciar como a narrativa proposta pela autora vai (re)velando uma experiência epifânica vivida pela protagonista Ana nas franjas de um enredo aparentemente banal. Por isso, cabe ler as cenas enunciativas propostas na/pela narrativa, evidenciando os lugares de fala ocupados pelos sujeitos textuais que emergem das cenas, observar as temporalizações e espacializações da narrativa, mapeando os

² Doravante, será indicada apenas a página em que se encontra a citação do conto em análise.

modos de organização linguística propostos pela autora para dar forma ao simples enredo, conforme já acentuado. Tudo isso para perceber que há muitos fios a serem desfiados no corpo da narrativa; fios que (re)velam aquilo que (não) dizem, criando uma potente teia de significações.

Ao falar sobre escritores criativos e devaneios, num ensaio de mesmo nome, Freud (1976) destaca a importância do fantasiar na criação artística, mostrando que o adulto, à semelhança da criança, não abandona a atividade imaginativa, o faz de conta, as diversas fantasias. Ele, o adulto, as realiza veladamente, pois, não sendo mais criança, tem vergonha de expor-se e expor suas fantasias. Por causa disso, uma grande fonte para perceber essa atividade imaginativa são os textos literários. Para Freud, “o escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias” (FREUD, 1976, p.85, grifos meus). Observe-se que “alterações” e “disfarces” são modos de dar forma aos devaneios e, continua Freud, “[...] a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes.” (1976, p.85, grifo meu). Não é sem razão que Candido vai asseverar que, quando atravessada pelo leitor, a literatura tem o “poder” de ordenar o caos interior do sujeito. (CANDIDO, 2011, p. 177). Essa ordenação do caos, por sua vez, não quer dizer que a literatura se apresente simplesmente como apaziguadora, elevando e edificando o homem. O próprio Cândido (1988) afirma que a literatura “*não corrompe nem edifica*, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.” (CANDIDO, 2011, p.176, grifos do autor).

Em “Amor”, tanto as tensões de que fala Freud, quanto o caos ordenado mencionado por Candido são elementos fulcrais a serem considerados na trama que engendra o conto. Há um desequilíbrio na narrativa, quando o caos aí se instala, e pontos de tensão que a movimentam, impelindo a protagonista Ana (e por que não o leitor?) numa tentativa de ordenar esse caos e “domar” as tensões que a atingem. Frise-se, ainda, as “alterações e disfarces” na construção do conto, responsáveis por (re)velar a experiência epifânica vivida por Ana, momento no qual ela descerra outro nível de realidade nas franjas da realidade vivencial construída no conto.

2. Desfiando e fiando: a personagem em gestação

O leitor de “Amor” é chamado a acompanhar a personagem Ana no bonde, no Jardim Botânico e em seu apartamento. A narrativa é escrita numa toada crescente de modo que Ana vai sendo gestada pela voz do narrador, de tal sorte que se observa um processo de (des)nascimento da personagem, culminando com o que aqui está sendo chamado de experiência epifânica. Antes do contato com o homem cego que masca chicletes no bonde – elemento perturbador para Ana e promotor de uma tensão na narrativa – a protagonista do conto vive de modo automatizado: afazeres domésticos, marido e filhos. E, após tal perturbação inicial que é ver o homem cego, dá-se o início da experiência epifânica vivida por Ana que, abalada, se vê compelida a outras direções, a outras sensações e a outros olhares nunca antes experimentados. E, por isso mesmo, anuncia o narrador: “Não havia como fugir. Os dias que ela [Ana] forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la.” (p.18).

Ver o cego, portanto, é um divisor de águas no conto e, por isso, dois movimentos podem ser lidos na narrativa: um movimento de inércia, configurado por Ana vivendo o *script* escrito para ela: “Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado.” (p.12) e o segundo movimento é exatamente a saída da inércia, dando vazão à questão epifânica, após ver um cego mascando chicletes, já dentro do bonde, “... continuava a olhá-lo [o cego], cada vez mais inclinada – o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás...” (p.14). Ver o cego é, como reitera o narrador, perceber que o “mal estava feito.” (p.14) e o bonde que arranca, arranca também Ana do automatismo reiterado na imagem da mastigação do cego, construída linguisticamente ao se justapor os verbos “sorrir” e “deixar de sorrir”: “Ele [o cego] mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – ...” (p.14). Com os olhos abertos também está Ana, mas vendo apenas uma realidade cujo *script* ela encenava, de modo automatizado, à semelhança da mastigação do cego. Tensionam-se, pois, os olhares na narrativa, de forma que a ideia de cegueira não se restringe apenas ao cego, mas se estende a Ana.

Antes de Ana entrar no bonde com as compras domésticas, e, portanto, de ver o cego, o narrador mostra, tomando o apartamento da personagem como espaço de partida, espaços simbólicos assumidos por ela: dona de casa, mãe, esposa. Ao falar do cotidiano da personagem, o narrador assim a delinea:

Os filhos de Ana eram bons [...]. Cresciam, tomavam banho [...] olhando o horizonte calmo. Como um lavrador. Ela [Ana] plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam as árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida. (LISPECTOR, 1998, p. 12, grifos meus).

Tudo cresce na cena. Filhos, árvores, conversas, água, a mesa com comidas. É um crescimento em que se percebe a própria experiência do tempo vivida pela personagem; e também um crescimento relativo ao trânsito de Ana por outros espaços nos quais ela circula: apartamento, bonde, Jardim Botânico e, novamente, o apartamento que passa a ser visto sob outra angulação. O crescimento de Ana ao longo da narrativa, não à toa o verbo “crescer” reiterado na cena, redundará em um rompimento e as imagens ligadas à flora (lavrador, sementes, árvores) também florescem na narrativa, culminando no exuberante Jardim Botânico, espaço no qual Ana, já renascida, permanece em estado de contemplação como, mais à frente, será mostrado.

Do apartamento ao bonde, após a arrancada, as compras de Ana despencam de seu colo e, ajudada pelo moleque dos jornais, ela vê que

[...] os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede. O cego interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia. O embrulho dos ovos jogado fora da rede [...] (LISPECTOR, 1998, p.14).

O que escorre, na imagem dos ovos quebrados, é também a própria vida, “os dias que ela [Ana] forjara...” (p.18) e, não tendo como desfazer essa quebra, o cego tentava “inutilmente pegar o que acontecia”. Instala-se, na cena, outra tensão, pois “pegar” é da ordem do concreto, háptico e, nessa tensão, o narrador começa a sinalizar para outra realidade sendo desenhada/desfiada no conto, difícil ser “pegada”, “tocada”, mas intuída, tateada, prestes a ser (re)velada à Ana (e ao leitor?) que está em vias de experienciar o epifânico, (re)nascendo. Como contrações próprias de um parto, o narrador diz:

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O

mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas na rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão — e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram. (LISPECTOR, 1998 p.14, grifos acrescentados).

A cena é extremamente rica e pode ser lida como espaço de ruptura, um ponto crítico da narrativa, agora, a parturejar Ana, uma outra Ana que (re)nasce. A vida até então tricotada pela personagem, era-lhe, agora, “áspera entre os dedos”. Em um momento de grave ruptura, prestes a rebentar, há uma perda de sentido e estar no bonde (estar na vida?) era um fio partido, pois a vida automatizada da personagem começa a ceder espaço para o novo e, não sem razão, “uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgira-lhe [em Ana] com dificuldade, ainda incerta, incompreensível.” (p.3). Estar no mundo, vê-lo, é uma experiência muito pungente e, na cena em destaque, é como se Ana divisasse o invisível de que fala Sant’anna (2011), em estado de matéria bruta, estado para o qual faltam palavras e tudo entra em ruínas, e o que resta é apenas a linguagem como (im)possibilidade de comunicar o indizível: “Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam.” (p.14). Ana é expulsa do próprio tempo que tecera. Não há em que se agarrar, pois tudo escorre na cena.

Da ruptura que se observa na cena (“estar no bonde era um fio partido” e “o mundo recomeçava ao redor”), Ana nasce – atenção à composição miúda da cena em que Ana está dentro do bonde: espaço que a envolve e cuja imagem pode ser associada a de um útero, em contrações (arranca, estaca), prestes a expulsar, para o mundo, o ser que até então nutrira. E Ana, resistindo a essas contrações (“Expulsa de seus próprios dias”, p.14, grifo acrescentado), “se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde [...]” (p.15). E, no parágrafo seguinte a estética da composição cênica sugere o nascimento da personagem:

O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. Na Rua Voluntários da Pátria parecia prestes a rebentar uma revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o ar empoeirado. Um cego mascando chicletes mergulhara o mundo em escura sofreguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto. Desviou o olhar, depressa. Na calçada, uma mulher deu um empurrão no filho! Dois namorados entrelaçavam os dedos sorrindo... E o cego? Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa. (LISPECTOR, 1998, p.15-16).

O calor, a intensidade do olhar, as vozes mais altas, o ar empoeirado e a sequeidão das grades dos esgotos apontam para uma sinestesia da cena que se rebenta aos olhos do leitor e apresenta outra Ana, já parturejada, que passa a ver o óbvio: uma senhora de azul, com um rosto, e namorados, que entrelaçavam os dedos sorrindo. Essas cenas são corriqueiras, próprias do cotidiano, mas, novamente, o narrador as acentua, diz o óbvio para evidenciar a até então “cegueira” da personagem que, em tensão com o homem cego mascando *chicles*, inverte-se a condição de cegueira, pois quem tinha a capacidade fisiológica de ver (Ana) não enxergava e quem tem a impossibilidade fisiológica de ver (o homem cego) é quem guia Ana até o Jardim Botânico. E, ainda aturdida com o novo mundo que se descortinava à sua frente, Ana “desceu do bonde com pernas débeis, olhou em torno de si, segurando a rede suja de ovo.” (p.15, grifo acrescentado).

3. No exuberante Jardim Botânico: a dialética vida e morte

Expulsa do bonde, com “pernas débeis”, Ana ainda precisa aprender a ver, a sentir, a caminhar e, caminhando, dá-se a sua entrada no Jardim Botânico, espaço que encerra uma dialética vida e morte nas reiteradas imagens da fauna e flora exuberantes que nele habitavam: coqueiros, aléia, penumbra dos ramos, cheiro de árvores, os cipós, zunido de abelhas e aves. Sendo tudo “estranho, suave demais, grande demais.” (p.15-16). A entrada no Jardim, como já acentuado por Ivete Walty e Nanci Mendes em trabalho intitulado “Espaço e espaços”, representa o espaço da fertilidade, ao passo que a casa da personagem representa a esterilidade (Cf. WALTY e MENDES, 1985, p.7). E mais: parece-me que o Jardim também é o *locus amoenus* na narrativa de Clarice, e essa constatação ganha força quando se observa que a toada da narrativa muda nesse espaço. Antes, no bonde, a narrativa apresenta um tom “solavancado”: o bonde que estaca de repente, a arrancada, as compras que vão ao chão, os ovos quebrados e, ainda, no apartamento, a inquietude de Ana que, “olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto.” (p.13). Essa inquietude, quando da entrada de Ana no Jardim, aqui lido como *locus amoenus*, é momentaneamente dissipada, e a personagem parece organizar sua “íntima desordem” (p.12). Nesse espaço, observa-se a pujança da dialética vida e morte referida anteriormente e também sinaliza para a constituição de outro olhar a partir do qual Ana reenquadra a realidade que a circunda:

Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão.
Um pardal ciscava na terra. E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa

emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber. 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. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranqüila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos. (LISPECTOR, 1998, p.16)

Vejam-se os períodos curtos construídos majoritariamente com orações paratáticas, provocando o efeito de mudança de tom a que me referi anteriormente: é um tom de tranquilidade, quietude e contemplação, próprio de uma visão paradisíaca, após uma experiência epifânica, reforçando a leitura aqui aduzida de que o Jardim Botânico é o *locus amoenus* na narrativa. Há uma cuidadosa descrição desse espaço, cuja amenidade se observa no balançar dos ramos sombreando o chão. As frutas doces como mel, a suavidade intensa das águas que rumorejavam provocam o efeito de tranquilidade e uma espécie de parênteses temporal, que afasta Ana de tudo que até então vivera e vinha sendo narrado. Há, ainda, nesse espaço, vida e morte em tensão nos elementos que compõem o Jardim, percebido nos caroços secos, mas cheios de circunvoluções que apontam para essa dialética operada no Jardim em que Ana, após descerrar outro nível de realidade até então cegado pelos afazeres do espaço doméstico e os lugares aí ocupados pela personagem, encontra-se em estado de contemplação e até mesmo a perspectiva de morte é alterada, visto que o narrador anuncia, colando-se à voz de Ana, “E a morte não era o que pensávamos.” (p.16). A cena em questão parece colocar Ana cara a cara com o mundo em si, o que se evidencia em “a crueza do mundo era tranqüila”. Essa “crueza” reforça a experiência epifânica da personagem, que, ao descerrar outro nível de realidade, parece ver o mundo ensimesmado, afigurando-se, ainda, como impossibilidade do dizer, tornado possível apenas via linguagem que comunica a experiência humana. A cena se fecha com uma imagem de morte, numa toada lenta, letárgica. Ver o mundo em si, reitero com base na linha argumentativo-analítica até aqui desenvolvida, representa uma experiência epifânica, tanto de Ana, quanto (por que não?) do leitor. E prossegue o narrador a dizer sobre a experiência da personagem no Jardim: “Agora que o cego a guiara até ele [Jardim Botânico], estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas.” (p.16, grifo acrescentado).

Observe-se, no grifo acima, a imagem de um novo mundo descerrado aos olhos da personagem: qualificado como “faiscante” e “sombrio”, esse novo mundo agora visto por Ana acaba por reforçar a dialética vida e morte operada no Jardim, sugerindo, ainda, o próprio

processo de (re)nascimento da personagem que, antes do encontro com o cego no bonde, vivia de modo automatizado. Nesse Jardim, Ana experiencia o invisível que a circundava, parecendo estar tomada por uma simultaneidade de acontecimentos que ali se passam: “[...] todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos, enviados pela vida mais fina do mundo.” (p.17). Ana assume uma nova compreensão da vida, uma vida mais que frágil, pois “é a vida mais fina do mundo.” (p.17) que contrasta com “as pesadas coisas”, sintagma este cuja significação é posta em aberto ao não se definir que “coisas” essas são pesadas. Talvez se pudessem ler essas “coisas” como relativas à vida, à tomada de consciência de Ana diante do mundo, do outro e de si após sua experiência epifânica.

4. “A grande tesoura dando estalidos” e os fios narrativos no/do conto

Em casa, após a volta do Jardim Botânico, Ana hesita entre a experiência epifânica que tivera e a manutenção de sua vida automatizada. Conforme já salientado neste trabalho, a experiência vivida por Ana descortina outra realidade à sua vista. Já em casa, após o regresso do Jardim, espaço em que momentaneamente se apazíguam as tensões da personagem após seu processo de (re)nascimento, Ana estranha a vida que até então levava, como se pode ler em:

Enquanto não chegou à porta do edifício, parecia à beira de um desastre. Correu com a rede até o elevador, sua alma batia-lhe no peito — o que sucedia? [...] Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava — que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver. O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava. Apertou-o com força, com espanto. Protegia-se trêmula. Porque a vida era periclitante. Ela amava o mundo, amava o que fora criado — amava com nojo. Do mesmo modo como sempre fora fascinada pelas ostras, com aquele vago sentimento de asco que a aproximação da verdade lhe provocava, avisando-a. Abraçou o filho, quase a ponto de machucá-lo. Como se soubesse de um mal — **o cego ou o belo Jardim Botânico?** — agarrava-se a ele, a quem queria acima de tudo. Fora atingida pelo demônio da fé. A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha... [...] (LISPECTOR, 1998, p.17, grifo acrescentado).

Nessa passagem, o narrador oferta fartas pistas para que se perceba uma outra Ana em cena: o espaço de sua casa é-lhe agora estranho, assim como o próprio filho, além da própria vida até então levada por Ana que “[...] agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver.” (p.17). Hesitando entre permanecer em sua vida anterior e em uma vida posteriormente ao contato com o cego, a personagem, na voz do narrador, se indaga,

transitando por um dilema: “– o cego ou o belo Jardim Botânico? –” (p.17). E os dois caminhos apresentados à Ana tensionam-se pungentemente: “A vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar. Oh! Mas ela amava o cego! pensou com os olhos molhados.” (p.18). Essa indagação é central no conto, e os dois caminhos aventados pelo narrador parecem inconciliáveis e tensionam a narrativa entre dois espaços: um deles ligado à vida automatizada levada por Ana, cegada pelas circunstâncias quotidianas, sobretudo por causa de sua vida doméstica e, o outro espaço, ligado ao chamado do cego que pode ser lido como a experiência epifânica de Ana, sua nova consciência diante da vida: uma vida “periclitante”, “horrível”; uma vida, após o contato com o cego, cuja “[...] aproximação da verdade lhe provocava, avisando-a” (p.17). Ana, diante da exuberância da vida e da “cruza do mundo”, hesita entre a manutenção de “um modo moralmente louco de viver.” (p.17) ou seguir “o chamado do cego” (p.17). Aturdida por esse dilema, Ana se encaminha para a cozinha para ajudar a empregada a preparar o jantar e, novamente, as imagens dos fios, da flora e da fauna ressurgem, deslocadas, as duas últimas imagens, do Jardim Botânico para a sua cozinha:

Mas a vida arrepiava-a, como um frio. Ouvia o sino da escola, longe e constante. O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água — havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d'água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror. Andava de um lado para outro na cozinha, cortando os bifés, mexendo o creme. Em torno da cabeça, em ronda, em torno da luz, os mosquitos de uma noite cálida. Uma noite em que a piedade era tão crua como o amor ruim. Entre os dois seios escorria o suor. A fé a quebrantava, o calor do forno ardia nos seus olhos. (LISPECTOR, 1998, p.19, grifos acrescentados).

Vista sob nova angulação, a cozinha torna-se, agora, o espaço da vida que pulsa. E, se antes sua casa era limpa e asséptica, agora Ana descobriu ali muita vida: e, novamente, repetem-se os signos ligados ao fio, à fauna e flora: novamente a figura da aranha, antes no jardim, agora na cozinha, fazendo par com a própria Ana, que atravessa a narrativa fiando e desfiando sua própria vida. A experiência epifânica desautomatizara Ana, que agora via vida em tudo e, ao mesmo tempo, sabia da extrema fragilidade da vida – e por isso também a imagem do fio que atravessa toda a narrativa – o fio que é ao mesmo tempo frágil, fino, prestes a rebentar, é também a própria vida sendo urdida à semelhança do que faz as três

Parcas: uma das quais, Átropos, é a responsável por cortar o fio da vida, que é tecido por Cloto e estendido por Láquesis à semelhança das imagens de fio que aparecem no decorrer da narrativa e que vão sendo desfiados pelos espaços por onde circula Ana.

As imagens de fios ostensivamente reiteradas no conto é um importante signo que constitui a edificação sobre a qual Clarice arquiteta seu conto³. Não à toa, tais imagens são mobilizadas como estratégia narrativa e, em se tratando de texto literário, conforme acentua Freud (1976), para quem “alterações” e “disfarces” são modos de (re)velar fantasias e atribuir forma ao imaginário difuso (ISER, 2002, p.959) que se realiza no texto, faz-se necessário observar “estranhamentos” plantados no decorrer da narrativa e questioná-los. É assim, por exemplo, numa corriqueira cena doméstica em que Ana “[...] cortava blusas para os meninos, a grande tesoura dando estalidos na fazenda.” (p.12, grifo acrescentado).

É de se notar, aí, um “ruído” espacial na narrativa que se inicia no bonde, volta-se para o apartamento e, mais adiante, outro espaço, o Jardim Botânico, e, finalmente, o regresso ao apartamento, são os três espaços básicos da história. “A grande tesoura dando estalidos na fazenda” configura um espaço que contém um objeto completamente deslocado na cena, visto que o narrador não retoma mais esse espaço no conto (a fazenda) e muito menos “a grande tesoura”. São elementos, ambos, estranhos ao conto no sentido de que, aparentemente, não mantêm conexão com outros elementos da narrativa. O sintagma “grande tesoura” aduz a uma semântica qualificativa com a anteposição do adjetivo ao substantivo, potencializando o estranhamento, visto que, no geral, essa relação semântica aduzida pelo adjetivo “grande” está mais associada ao que é de ordem humana, como, por exemplo, enunciados do tipo: “Ele é um grande homem” e “Ele é um homem grande.”, cujas posições de “grande”, no primeiro exemplo, liga-se a uma grandiosidade moral, de caráter, etc., ao passo que no segundo exemplo, “grande” refere-se à estatura física do homem. Assim, o esperado em língua portuguesa, seria “tesoura grande”, referindo-se à dimensão do objeto: pequena, média ou grande. Logo, não sendo essa a construção no conto, mas sim a “grande tesoura”, tal sintagma mostra-se “estranho”, pouco usual, posto que se valora um substantivo inanimado com uma qualificação própria a um substantivo animado. E, numa leitura epidérmica, talvez, esse pormenor passe despercebido sem que seja explorado e relacionado à totalidade da narrativa. Numa leitura mais detida, por outro lado, vai-se perceber que a “grande tesoura” parece

³ É preciso salientar, também, outro importante signo reiterado no conto: as imagens de fauna e flora conforme se viu, sobretudo, no Jardim Botânico.

parear/tensionar com outros signos reiterados no decorrer de toda a narrativa: saco de tricô, o pesado saco de tricô, cortar as blusas, os fios da rede, a rede de tricô, a rede que perdera o sentido, um fio partido, a rede suja, os trilhos do bonde, a rua comprida, a vida mais fina do mundo, a aranha, os dedos presos na rede⁴.

Nesse encaminhamento interpretativo, parece plausível, ainda, propor que todos os itens acima, pelas imagens que mantêm em comum, possam ser açambarcados sob a imagem do signo do fio e a “grande tesoura” parecia com essas imagens, em clave opositiva, por representar o corte com seus “estalidos”: tanto o corte visto no gesto de Ana ao cortar as blusas, quanto o corte, em nível simbólico, sofrido pela personagem ao ser perturbada por ver o cego no bonde, que, ao arrancar subitamente, joga Ana “desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão.” (p.14).

Esses fios que transpassam a composição da narrativa evocam, também, a imagem da habilidosa Aracne, talentosa tecelã que desafiara a deusa das artes e sabedoria, protetora dos artesãos, Palas Atenas e, por isso, foi transformada em uma aranha, condenada para sempre a tecer. Essa imagem que funda tal mito se volta para Ana, pois “Todo o seu desejo [de Ana] vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem.” (p.12). Ana, à semelhança de Aracne, também está condenada a fiar e desfiar a própria vida, buscando atribuir a cada coisa “uma aparência harmoniosa” (p.12). E harmoniosa é a cena de jantar:

Depois do jantar, enfim, a primeira brisa mais fresca entrou pelas janelas. Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano. As crianças cresciam admiravelmente em torno deles. E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu. (LISPECTOR, 1998, p.19, grifo acrescentado).

A cena do jantar é trivial. Trata-se de E é uma cena que põe em relevo a vida automatizada vivida pela protagonista antes de sua experiência epifânica. Ana guarda consigo a experiência que vivera momentos antes, à tarde, e que os demais ali à mesa desconhecem: ela ri suavemente ao passo que os demais “riam-se de tudo, com o coração bom e humano.” (p.19). Tal cena tanto pode ser lida com o olhar de Ana, que exclama: “Ah! era mais fácil ser um santo que uma pessoa!” (p.18), quanto com a cegueira do olhar dos demais personagens

⁴ Todos esses itens fazem parte da narrativa e já foram retomados nas citações feitas ao longo deste artigo.

em cena, que se encontram no mesmo automatismo inicial vivido por Ana. E Ana, que hesita entre o cego e o Jardim, ao prender “o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu.” (p.19), parece ter feito a difícil escolha para resolver, ainda que momentaneamente, o dilema que a deixa aturdida: Ana escolhe cegar-se, integrando-se à cena familiar do jantar, negando o perigo que é a vida. Sua escolha é marcada pelo marido que a conduz para o quarto: “[...] É hora de dormir, disse ele [o marido], é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver.” (p.19, grifo acrescentado). Antes, conduzida ao Jardim Botânico pelo cego, agora Ana é reconduzida ao seu espaço inicial na narrativa, o espaço da dona de casa, mãe e esposa, o espaço doméstico no qual “cada membro da família [estava] distribuído nas suas funções.” (p.13).

Por fim, a imagem longitudinal dos fios que atravessam todo o conto é retomada num fecho que, liricamente, sugere o trânsito/regresso à sua condição inicial, antes do contato com o cego, conforme se pode ler na última cena do conto: “E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagassem uma vela, soprou a pequena flama do dia.” (p. 19, grifo acrescentado). Soprar “a pequena flama do dia” é a escolha de Ana diante da indagação trazida pelo narrador: “o cego ou o belo Jardim Botânico?” (p.17). Esse sopro, também, é outro corte da “grande tesoura” empunhada por Ana ao cortar as blusas e que, nessa cena final, ao cortar/soprar “a pequena flama do dia”, Ana corta/sopra a própria vida que é reiterada na imagem longilínea da flama. A experiência epifânica vivida por Ana é inefável e, não sem razão, a indagação de Ana, na voz do narrador: “O que o cego desencadeara caberia nos seus dias?” (p.19). Se Ana refugia diante da experiência que vivera, sendo afastada do perigo de viver, a narrativa de Clarice, como fabulação e trabalho estético, escolhe a vida ao tensionar no conto a experiência epifânica da personagem e a opção que ela faz ao cabo de tal experiência: soprar a pequena flama do dia em uma narrativa urdida com fios incandescentes, pulsantes, capaz de (re)velar, na encenação proposta, o invisível que habita cenas quotidianas, banais, corriqueiras.

RESUMEN

La intención de este ensayo es promover una lectura analítica-interpretativa del cuento “Amor”, de Clarice Lispector, de modo que se perciba como la narrativa propuesta por Clarice revela una experiencia epifánica vivida por la protagonista Ana en las franjas de una trama aparentemente banal. Para ese fin, se centrará en

el proceso de escenificación (ISER, 2002) y enunciativo (BENVENISTE, 1989, BAKHTIN, 2009) del cuento, recurriendo, además, a algunas discusiones emprendidas por Freud (1976) sobre el proceso de creación literaria.

Palabras-claves: Cuento. Escenificación. Epifanía.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. Língua, Fala e Enunciação. In: BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. (Tradução de Michel Lahud e Yara F. Vieira). 13.ed. São Paulo: Hucitec, 2009. p.93-113.
- BAKHTIN, Mikhail. A interação verbal. In: BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. (Tradução de Michel Lahud e Yara F. Vieira). 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009. p.114-132.
- BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II**. (Tradução de Eduardo Guimarães et al) – revisão técnica da tradução Eduardo Guimarães. 2. ed. – Campinas, S.P.: Pontes, 1989 (vol. II). p. 81-90.
- BENVENISTE, Émile. A linguagem e a experiência humana. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II**. (Tradução de Eduardo Guimarães et al) – revisão técnica da tradução Eduardo Guimarães. 2. ed. – Campinas, S.P.: Pontes, 1989 (vol. II). p. 68-80.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011, p.171-193.
- DIVERSO – O mundo de Clarice Lispector – Parte 1. **Descartes**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lyEQzoqcATQ>> 11'35". Acesso em: 18 jun. 2017.
- FREUD, Sigmund. **Gradiva de Jensen e outros trabalhos (1906-1908)**. (Tradução de Maria Aparecida Moraes Rego). Rio de Janeiro: Imago, 1976. (volume IX). (Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud). p. 79-85.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. (Tradução de Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima). 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. v. 2, p. 955-987.
- LINHARES, Vinícius Lourenço. **Leitura literária: uma abordagem do romance Flores Azuis, de Carola Saavedra, na perspectiva da enunciação**, 2014, 102f. Dissertação (mestrado). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Letras, Belo Horizonte, 2014.
- LISPECTOR, Clarice. Amor. In: LISPECTOR, Clarice. **Laços de família. 1998**. Arquivo em PDF. < <http://colegiocec.com.br/arquivos/lacos-de-familia---clarice-lispector---3-ano.pdf> > Acesso em: 18 jun. 2017, p. 12-20.
- MENDES, N. M; WALTY, I. L. C. **Espaço e Espaços**. Ensaios de semiótica, n. 14, dez. 1985, p.83-105.
- PAULINO, Graça, WALTY, Ivete. Leitura literária: enunciação e encenação. In: MARI, Hugo.; WALTY, Ivete.; VERSIANI, Zélia. (Orgs.) **Ensaio sobre leitura 1**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005. p. 138-154.