

UM PERÍODO DE SOL: NARRATIVA E UNIDADE

Luiz Antonio Mousinho MAGALHÃES¹

- RESUMO: O estudo discute introdutoriamente aspectos do conceito de *unidade* em Aristóteles e sua influência sobre o conceito de *unidade de tom*, de Edgar Allan Poe, estabelecendo aproximações, mas também debatendo diferenças e nuances entre as concepções de unidade na matriz aristotélica e em Poe. Em Edgar Allan Poe notou-se aqui uma aproximação de um *verossímil estético* em contraposição a um *verossímil referencial* (para falar com R.Barthes), portanto bem mais próximo do verossímil antigo, clássico, do que do verossímil da ilusão referencial. Por fim, procurou-se apontar brevemente aspectos de história e teoria do conto, analisando – como principal objetivo do presente trabalho – o conto em Clarice Lispector e suas relações com as questões de *unidade* e *unidade de tom*.
- PALAVRAS-CHAVE: Conto em Clarice Lispector; unidade; unidade de tom; Aristóteles; Edgar Allan Poe; verossimilhança; teoria do conto.

1- Aristóteles e o conceito de unidade

Em diversas passagens de sua *Poética*, Aristóteles reflete sobre o conceito de *unidade* da obra artística, ao que parece, fundamental dentro de sua concepção de obra como construção, dentro de um específico poético (Aristóteles, 1966). Mirando semelhanças e diferenças entre epopéia e tragédia, ele irá perceber ambas as manifestações concordando somente no ato de *imitarem homines superiores*. Porém a epopéia diferiria da tragédia “pelo seu metro único e forma narrativa” e também pela *extensão*, “porque a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período de sol”, enquanto a epopéia não teria limitação em relação a tempo.

Classificada como *imitação de caráter elevado*, a tragédia vai ser detalhada no livro VII, como sendo “imitação de uma ação completa, constituindo um todo que tem certa grandeza”, sendo o todo “aquilo que tem princípio, meio e fim”. Ressalvando que “pode haver um todo sem grandeza”, Aristóteles vai afirmar o belo como devendo ser construído a partir mesmo de certa grandeza e ordem, que vão amalgamar determinada *unidade, totalidade* (Aristóteles, 1966, p.76-7).

Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto, um organismo vivente, pequeníssimo, não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível); e também não seria belo, grandíssimo (porque faltaria a visão do conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade; imagine-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios...). Pelo que, tal como os corpos e organismos viventes devem possuir uma

¹ Doutorando em Teoria literária – UNICAMP/ Campinas. Bolsista da FAPESP.

grandeza, e esta bem perceptível como um todo, assim também os mitos devem ter uma extensão bem apreensível pela memória. (Aristóteles, 1966, p.77)

Ressaltando que não cabe à Poética determinar de modo prático quais seriam os limites de extensão da tragédia, Aristóteles sugere, generalizando, que “o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas ações, umas após as outras sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade” (Aristóteles, 1966, p.77).

Reafirmando sempre o aspecto construtivo da arte poética e, nela, a necessidade da *unidade*, Aristóteles vai ressaltar a atitude de “recorte” de Homero em sua epopéias. A *Odisséia*, realça, será composta em torno de uma *ação una*, percebendo-se que Homero não poetara todos os sucessos da vida de Ulisses. Citando dois episódios distintos do mito de Ulisses excluídos da epopéia, Aristóteles mostra como o fato de cada episódio citado ter acontecido isoladamente não causava necessária ou verossimilmente a ocorrência do outro, não havendo entre eles tal laço causal (Aristóteles, 1966, p.77).

Ainda no livro VIII, Aristóteles vai ver como o mito, como imitação de ações, deve não só imitar ações *unas e completas*, mas estar organizado de tal forma conexa que a supressão ou deslocamento de qualquer elemento interfira no todo, pois “não faz parte de um todo, o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo” (Aristóteles, 1966, p.78).

Isso coincide com certa percepção moderna, que provavelmente traz algo de raiz aristotélica. Como assinala T. Todorov, o “sentido(ou a função) de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira”².

No livro XVIII, Aristóteles volta a estabelecer diferenças na forma da epopéia e da tragédia. Daí insiste na inconveniência de se compor tragédias à maneira de epopéia, se prendendo novamente às questões de extensão, quando cita casos em que se incluíam argumentos completos de mitos, ao invés de se escolher alguma parte específica. Mas à sua maneira, a épica também deve vir a produzir “o prazer que lhe é próprio”, por meio da constituição de “uma ação inteira e completa, com princípio, meio e fim” (Aristóteles, 1966, p.96).

E isso é posto no assinalamento de diferenças entre poesia épica e narrativa histórica. A narrativa histórica exporia ações com todos os eventos que sucederam a uma ou várias personagens, “eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente casual” (Aristóteles, 1966, p.96). Ou seja, a narrativa histórica se aterá à exposição não de uma ação única, mas de um tempo único.

² “Cada elemento da obra tem um ou muitos sentidos (salvo se esta é deficiente), que são em número finito e que é possível estabelecer uma vez por todas”, completaria Todorov, ainda em sua fase estruturalista. Cf. Todorov, 1971, p.210.

Lendo a *Metafísica* como complemento da *Poética* quanto a essas questões, Eudoro de Souza vai anotar a íntima relação entre os conceitos de *unidade e totalidade* e o conceito de *universalidade* em Aristóteles (1966, p.125). O autor aponta umas das passagens mais famosas da *Poética*, quando, no livro XIX, Aristóteles classifica a poesia como responsável por narrar não o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, por isso tendendo ao universal (Aristóteles, 1966, p.78). A história representaria o *acontecido e disperso no tempo* e a poesia o *acontecível ligado por conexão causal* (Aristóteles, 1966, p.126).

Das diferenças entre tragédia e épica, Aristóteles apontará ainda que, na tragédia, não é possível representar partes da ação que acontecem ao mesmo tempo, o que é possível na épica, capaz de “variar o interesse do ouvinte, enriquecendo a matéria com episódios diversos”. Mas, particularidades à parte, quanto à extensão Aristóteles recomenda para a épica e tragédia o mesmo cuidado com a observância de extensão que atente para “a apreensibilidade do conjunto”(Aristóteles, 1966, p.97).

2 - Poe e a unidade de tom

O poeta, contista e ensaísta Edgar Allan Poe iria, no século XIX, definir o princípio da *unidade de tom ou totalidade de efeito*, como primordial no constructo de obras artísticas em poesia e prosa. As noções do conceito de *unidade de tom* estão discutidas, entre outros, em seu *A filosofia da composição*. Preso menos a uma conceituação rígida e sistemática, Poe traz muito de idiosincrasia ao discutir tais questões. Dado o porte do escritor, suas realizações baseadas em tais princípios e a linhagem que representa no modo de encarar a feição do conto, vale acompanhar alguns dados dessas proposições, que parecem em vários momentos se filiar a uma matriz aristotélica.

No princípio de seu *A filosofia da composição*, Poe assinala a importância que confere ao epílogo em narrativas e obras poéticas. Ele afirma que nada “é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao epílogo” (Poe, 1987, p.109). O autor se preocupa em afirmar um aspecto de consequência ou causalidade, “fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção”(Poe, 1987, p.109). O que faz lembrar Aristóteles, quando propõe distinção entre traçado *casual* da narrativa histórica e *causal* da poesia, como veremos a seguir.

Poe critica o procedimento de autores que tomam incidentes meio ao acaso para servir de base da narrativa, recheando brechas do fato principal com descrições, diálogos ou comentários. Apostando num planejamento deliberado de todos os detalhes da obra no sentido da realização de um efeito pré-determinado, ele vai receitar como ordem de procedimento a escolha do assunto novelesco e depois a busca de combinações de *tom e acontecimento* que auxiliem na construção do efeito. Isso passando sobre considerações acerca da melhor maneira de trabalhar com os incidentes

e o *tom*, “com os *incidentes habituais* e o *tom* especial, ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes, quanto do *tom*” (Poe, 1987, p.110).

Enquanto na *Poética* aristotélica não há a prescrição exata dos limites da extensão, Edgar Allan Poe arrisca um limite físico para a extensão da obra. Trata-se do limite que corresponda ao tempo de leitura em “uma assentada”, limite máximo que resguardaria a unidade de impressão³.

Poe afirma em seguida que tais limites não podem ser fechados, pois se o poeta nada pode dispensar, quem sabe a marcação de uma extensão mais ampla não se faça justa. No entanto ele afirma isso apenas para negar em seguida, desacreditando que uma extensão maior possa trazer algo que compense a perda de unidade resultante.

Nessa linha, Poe vai considerar todo poema longo como uma sucessão de poemas curtos, classificando o *Paraíso Perdido* como sucessão de emoções e depressões poéticas. No texto de Milton, tais oscilações interferem no conjunto que, para Poe, “se vê privado, por sua extrema extensão, do vastamente importante elemento artístico, a *totalidade*, ou *unidade de efeito*” (Poe, 1987, p.112). Mas Poe vai circunscrever um pouco sua exigência de extensão, ao afirmar que o limite de uma sentada pode não servir para certas espécies em prosa e aí ele cita o exemplo do *Robinson Crusoe*.

1.1- The raven – nevermore

Após considerações sobre o *Belo* e a *beleza como província da poesia*, Edgar Allan Poe vai detalhar vários aspectos de seu mais famoso poema – *O corvo*. Apontando a tristeza como o *tom* da mais alta manifestação da beleza ele vai radicalizar sua feição de poeta construtivo mostrando a escolha a *priori* de dados do poema, como o refrão, palavras específicas, sendo muitas das escolhas baseadas na sonoridade que se quer imprimir ao texto, sempre sem perder de vista a questão do *tom* a ser imprimido à composição. O movimento é sempre no sentido contrário da atitude do poeta inspirado, que ele rechaça continuamente.

Em certo momento da composição de *The Raven*, Poe narra a necessidade de repetição da expressão *nevermore*. Determinado a fazer a expressão ecoar em várias passagens do texto, Poe esbarra num problema tipicamente presente na poética aristotélica: a verossimilhança. Assim conclui pela escolha de um animal irracional como personagem ideal para repetir a expressão-chave, no decorrer do poema. Afirmado ter pensado inicialmente em um papagaio, sua escolha logo recai sobre um corvo, com seu viés emblemático de mau agouro, seu aspecto soturno⁴.

³ Para Gérard Genette, o único limite passível de ser determinado numa narrativa é o do *tempo da história*, baseado nas notações do texto que o indicam (“Eram dez horas”; “O dia havia transcorrido”, etc) . O tempo do discurso só seria mensurável metonimicamente, pelo *tempo de leitura*, variável, claro, conforme o leitor. Cf. Genette, s/d).

⁴ A anagramática que entrelaça visual e sonoramente *raven* e *never* nos faz desconfiar da narrativa que Poe faz de seu processo de construção.

Definindo-se pela escolha “do tema mais universalmente melancólico”, *a Morte, sobretudo quando aliado à Beleza*, institui o lamento de um amante pela sua amada morta e escolhe a repetição do *nevermore* por um critério de variação da aplicabilidade, surgindo assim no texto quando das perguntas do amante para o corvo. Optando também pela escolha de acentos que não roubem a atenção do efeito final, o escritor narra sua preocupação com a definição do espaço. Descarta o espaço aberto de uma floresta e opta pelo espaço fechado de um quarto.

No quarto, é pensada em detalhes a maneira como o corvo entra, os objetos presentes, o contraste entre a tempestade que corre lá fora e a placidez do interior do aposento. Tanto a escolha do corvo como a maneira como adentra no quarto buscam princípios de verossimilhança. Embora o maravilhoso se desenhe, ele não se define completamente.

Aristóteles, na *Poética*, assinala uma abertura para o maravilhoso ou para a representação que não encontra correspondência num referente concreto, amparado nos interesses intrínsecos do efeito poético. Lembrando não ser igual o critério de “correção na poética e na política, e, semelhantemente, o de qualquer outra arte, em confronto com a poesia”, Aristóteles (1966, p.99) aponta as duas espécies de erros que podem acontecer na poesia, sendo eles os *essenciais* e os *acidentais*. Os acidentais não são intrínsecos à poesia e desculpáveis se se atinge a finalidade própria desta, não ofendendo a essência da arte”. Afinal, “falta menor comete o poeta que ignore que a corça não tem cornos, que o poeta que a represente de modo não artístico” (Aristóteles, 1966, p.100).

Por fim, Poe, em *A filosofia da composição*, propõe para o fim do poema um mecanismo de resgate, uma chave que provoque uma revisão retrospectiva do que foi lido anteriormente, visto agora com outros olhos, no caso, os da percepção do corvo como “animal simbólico”. Tal lado de percepção retrospectiva, aliás, se faz muito comum na poesia moderna, com uma interpretação povoada pelo texto na direção da sua capacidade de disseminar sentidos.

Sobre a sinceridade de Poe na revelação dos seus procedimentos de escritura – ah, não é prudente que se confie completamente nas suas palavras, nem é necessário. Os poetas-inspirados gostam de reforçar os seus instantes de transe. O que interessa na sua fala é o que revela da efetividade da poesia e da prosa no armamento de seus valores intrínsecos – dado também caro a Aristóteles, à sua maneira e no seu contexto, claro.

Posto esse breve comentário introdutório ao conceito de *unidade*, em Aristóteles, e *unidade de tom*, em Edgar Allan Poe, pretende-se ver em seguida o rendimento de nuances de tais conceitos na reflexão sobre questões gerais do conto em Clarice Lispector, traçado na segunda metade do nosso século.

3 - Clarice Lispector e o conto

A escritora Clarice Lispector, quanto ao processo, era uma intuitiva, segundo ela própria e toda a crítica, quando pensa a questão dos processos de criação da autora. Anotando impulsivamente em quaisquer pedaços de papel trechos de sua prosa, seus procedimentos de produção consistiriam basicamente em montar esses fragmentos anotados em estado de inspiração. Claro, inspiração vinda de uma escritora com extremada consciência de linguagem.

Estudando manuscritos de um texto da autora em dois trabalhos que realizei, procurei verificar tais dados e percebi que, na verdade, boa parte dos traços primordiais do texto estudado foram delineados numa reescritura desses fragmentos, reescritura meio negada por ela e pela crítica (Magalhães, 1994, p.410-6). Independente dessa meia verdade flagrada, certamente poderíamos seguir os depoimentos da escritora sobre seus impulsos intuitivos. Ou seja, provavelmente seus processos criativos não passariam mesmo por um plano pré-elaborado. Muito menos nos moldes de um Edgar Allan Poe, com todo um minucioso traçado prévio.

Porém, nas narrativas clariceanas, especialmente nos contos, percebe-se uma extrema unidade, os mínimos dados se correspondendo, nada estando a pairar na narrativa como um *efeito de real*, para usar o conceito de R. Barthes. Em Clarice, certamente também há a insistente ausência de um acontecimento exterior e explícito que culmine em algo, como deseja Poe na sua prática crítico-poética. Porém permanece nos textos da autora uma outra unidade. Procuraremos ver aqui algo dessa feição do conto clariceano, buscando ler e interpretar alguns aspectos específicos de um de seus contos, no caso O búfalo, do livro *Laços de família*, livro este que, dentre os livros de contos da autora, é o que mais parece investir seu poder de significar num amarramento estético onde há uma forte unidade inscrita.

3.1 - Unidade e sensação

*“o que move a uns e outros não é a
a pobreza e a riqueza, mas o desejo”*

(Aristóteles)

Em O búfalo quase nada se passa. Uma caminhada torturada de uma mulher pelo zoológico, estranhos ecos de sensações que meio não se explicam. Clarice Lispector confessava que, desde criança, percebera sua incapacidade para narrar fatos e seus textos terminavam sempre mais sondando *a repercussão dos fatos nos indivíduos*, como ela mesmo falava. Algo longe do que seria a noção de acontecimento em Poe. O búfalo, então, parece isso, um lento e a ao mesmo tempo turbilhante processar de sensações pouco definidas, uma busca não se sabe de quê – uma fuga.

A marcação de tempo no conto não parece muito precisa, mas é certo que se limita ao período de um dia, quando da caminhada ao zoológico, de início, como

dizia, imprecisa, mas finalizada certamente ao cair da tarde (“entardecer luminoso” e “desmaiada luz da tarde”)⁵. Tal imprecisão talvez sirva para realçar a desorientação da protagonista do conto. Se há uma marcação expressiva no texto, esta marcação é a estação do ano (primavera), repetida com insistência. Isso vai ter a ver com nós semânticos fundamentais do texto, como veremos adiante. De toda forma, da maneira que inicia o conto – “Mas era primavera” – fica implícita uma aparente contrariedade de expectativa, de vontade, que vai atravessar o texto.

O primeiro enunciado do conto assinala já de saída a marcação temporal referente à estação e a repetição da adversativa seguida do verbo ser, posto no imperfeito, indicando tempo passado (“mas era. . .”). A mesma frase referente à primavera vai ser repetida no início do terceiro parágrafo do texto e o *mas* também vai iniciar o segundo parágrafo. Outras ocorrências da lembrança das estações vão conduzir à idéia de nascimento, fertilidade, sensualidade, de vida.

“a primavera oriental”
“era primavera e dois leões se tinham amado”
“primavera ao vento”

Noutra situação, vai remeter à noção de sagrado, profano.

“o mundo da primavera, o mundo das bestas que na primavera se cristianizam”

O que não deixa de ser feito com estranhada tensão, com certa relutância da aceitação do estado de primavera, adiantada pela adversativa *mas*, e que é reforçada na forma agressiva “bestas que na primavera se cristianizam” (Lispector, 1983, p.153), bestas aí incluindo todos os seres envolvidos no clima da estação. Sexo travado, a se esbater na visão de toda aquela bestialidade sem culpa. Ao lado, o jejum e flagelação de quem “há dois dias mal comia”.

A desorientação da personagem e sua pretensão de cortar os laços com o mundo justificam a parca marcação temporal do conto. “Quantos minutos? Os minutos a um grito prolongado de trem na curva, e a alegria de um novo mergulho no ar insultando-a com um pontapé”(Lispector, 1983, p.151).

O espaço narrativo em *O búfalo* é eminentemente interiorizado e esse espaço interior só experimenta suas formas e limites no contato com o espaço exterior do zoológico, com seus bichos e jaulas, árvores e fontes. Na verdade o espaço interior toma forma narrativamente a partir desse contato, onde se revela e se trai sutilmente, nos traços finos dessa narrativa que tudo enlaça, numa unidade armada em forte rede de correspondências.

Assim, há uma profunda interação entre espaço interior e exterior. Nesse embate, percebe-se uma ampliação do sentido de aprisionamento e da falta de saída da

⁵ Tais marcações servem para ilustrar o conceito de *tempo da história*, de G. Genette, do qual falei antes.

personagem no espaço externo, pretexto para ela experimentar momentos de identidade e diferença.

“Olhou em torno de si, rodeada pelas jaulas, enjaulada pelas jaulas fechadas”.
“A testa estava tão encostada às grades que por um instante lhe pareceu que ela estava enjaulada e que um quati livre a examinava”.
“De olhos profundamente fechados procurava enterrar a cara entre a dureza das grades, a cara tentava uma passagem impossível entre as barras estreitas”.

Neste trecho, percebe-se uma atração e um antagonismo entre a personagem e as barras de ferro. A intersecção entre o espaço interior e espaço externo é explicitada pelo narrador como uma busca consciente da personagem – “ela que fora ao zoológico para adoecer”(Lispector, 1983, p.147-8).

3.2 – A carne herdada

A mulher do conto se defronta com pares antagônicos já observados como recorrentes em outros textos da autora (Sant’Anna, 1973). Os antagonistas postos em cena são os animais do zoológico que não confirmam o sentimento de ódio, “a carnificina que ela viera buscar no zoológico”. O que também está no primor de melopéia (no sentido poundiano)⁶ que solda som e sentido – “Até que o leão lambeu a testa glabra da leoa”. E talvez ainda esse pendular vertiginoso ante uma sensualidade inocente que agride a mulher e a atrai como um charco e a repugna mais que tudo (“a girafa era uma virgem de tranças recém-cortadas com a tola inocência do que é grande e leve e sem culpa”) (Lispector, 1983, p.147).

A identificação da personagem se vê frustrada nos primeiros contatos com animais do zoológico e ela se põe a procurar seu “ponto de ódio” em outros animais. Como assinala o narrador, ela “procurou outros animais, tentava aprender com eles a odiar”. Mas ela se depara é com “macacos em levitação pela jaula, macacos felizes como ervas, macacos se entrepulando suaves, a macaca com olhar resignado de amor e a outra macaca dando de mamar” (Lispector, 1983, p.148). O embate com o camelo também não a levará ao ponto buscado e é urdido na unidade de uma teia que tudo enlaça em torno de uma sensação aprofundada.

a paciência, a paciência, a paciência, só isso ela encontrava na primavera ao vento. Lágrimas encheram os olhos da mulher, lágrimas que não correram, presas dentro da paciência de sua carne herdada. Somente o cheiro de pocira do camelo vinha de encontro ao que ela viera: ao ódio seco, não a lágrimas. Aproximou-se das barras do cercado, aspirou o pó daquele tapete velho onde sangue cinzento circulava, procurou a tepidez impura, o prazer percorreu suas costas até o mal-estar, mas não ainda o mal-estar que ela viera buscar. No

⁶ Cf. POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, s/d.p.40.

Um período de sol: narrativa e unidade

estômago contraiu-se em cólica de fome a vontade de matar. Mas não o camelo de estopa 'Oh, Deus, quem será meu par neste mundo?' (Lispector, 1983, p.149-50).

O hipopótamo também quebra a pretensão, a expectativa da personagem, ao exibir sua sensualidade inocente e quebrantada: "O hipopótamo, o hipopótamo úmido. O rolo roliço de carne, carne redonda e muda esperando outra carne roliça e muda"(Lispector, 1983, p.148). Aqui, a quebrantada repetição de palavras, aliterações e assonâncias ampliam o sentido de integração, interpenetração, cópula.

O ódio impaciente dirigido aos macacos vacila até a doença nos olhos de um macaco velho.

Mas era primavera, e, apertando o punho no bolso do casaco, ela mataria aqueles macacos em levitação pela jaula, macacos felizes como ervas (...) Ela os mataria com quinze secas balas: os dentes da mulher se apertaram até o maxilar doer. A nudez dos macacos. O mundo que não via perigo em ser nu. Ela mataria a nudez dos macacos. Um macaco também a olhou segurando as grades, os braços descarnados abertos em crucifixo, o peito pelado exposto sem orgulho. Mas não era no peito que ela mataria, era entre os olhos do macaco que ela mataria, era entre aqueles olhos que a olhavam sem pestanejar. De repente a mulher desviou o rosto: é que os olhos do macaco tinham um véu branco gelatinoso cobrindo a pupila, nos olhos a doçura da doença, era um macaco velho – a mulher desviou o rosto, trancando entre os dentes um sentimento que ela não viera buscar (Lispector, 1983, p.148).

A paciência e a docilidade do elefante também a exasperam, fugindo " ao mal-estar que ela viera buscar". A vergonha ante o olhar do quati: "O quati curioso lhe fazendo uma pergunta como uma criança pergunta. E ela desviando os olhos, escondendo dele sua missão mortal"(Lispector, 1983, p.152).

Impaciência, raiva e vacilação são as atitudes mais comuns da mulher ante os animais. As atitudes de identificação, recusa, identificação recusada com animais e coisas (as grades e elementos do mundo mineral) revelam o interior da protagonista no momento de rejeição de sua imagem vista no Outro de frente ou pelo avesso.

As grades das jaulas – como já foi dito – têm presença marcante no embate da personagem com o mundo que a cerca. Em um dos trechos da narrativa, as grades de uma jaula lhe causam alívio, por parecerem pactuar do seu procurado ódio. "Um conforto passageiro veio-lhe do modo com as grades pareceram odiá-la, opondo-lhe a resistência de um ferro gelado" (Lispector, 1983, p.154).

O momento de ansiada identificação da personagem vai acontecer no seu contato com o búfalo. Isso se dá em um compassado movimento da narrativa, onde a distância física entre a mulher e o animal vai se desfazendo lentamente

e ela o observa atentamente, buscando tal identificação. E a identificação se dá gradualmente, até revelar sua origem.

“Eu te amo, disse ela então com ódio para ao homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao Búfalo” (Lispector, 1983, p.157).

A identificação final de fato acontecerá com a aproximação seguinte e se consumará pelo olhar, elemento que tem presença marcante nos contos de Clarice. “Lá estavam o búfalo e a mulher frente a frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos. E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos” (Lispector, 1983, p.157). A escritura é quase hipnótica, vai iconizando todo o movimento de envolvimento, vertigem, transe.

O búfalo com o dorso preto. No entardecer luminoso era um corpo enegrecido de tranqüila raiva, a mulher suspirou devagar. Uma coisa branca espalhara-se dentro dela, branca como papel, fraca como papel, intensa como uma brancura. A morte zumbia nos seus ouvidos. Novos passos do búfalo trouxeram-na a si mesma e, em novo longo suspiro, ela voltou à tona. Não sabia onde estivera. Estava de pé, muito débil, emergida daquela coisa branca e remota onde estivera. (Lispector, 1983, p.156) .

Tal escritura vai aprofundando sensorialmente um acontecimento forte que não tem forma definida e se molda numa sensação.

O texto de *O búfalo* é extremamente marcado por repetições de palavras e também por repetições de palavras do mesmo *campo semântico*, além das recorrências sonoras que as reforçam⁷. A repetição de palavras com frequência atinge a sofisticação na sonoridade mais comum à poesia, na já aludida solda som/sentido. E cada dado do texto serve carrear uma impressão ou o delineamento de uma sensação fortemente interiorizada.

Acompanhando o fio de textos como *O búfalo*, poderíamos nos estender ainda bastante, nesse cruzamento de elementos da urdidura interna dos contos clariceanos. Passível de serem lidos numa leitura imanente que reative suas virtualidades estéticas internas, contos de livros como *Laços de família* e *Felicidade clandestina* permitem e sugerem também uma leitura no universo das relações sociais, pela força de penetração que têm sobre as mesmas, investindo-se num tipo de escritura que *aflora a história* (Barthes, *s/d*, p.26).

4 – Unidade e gênero

Massaud Moisés afirma que Clarice fere a especificidade do gênero ao se ater a detalhes, a miudezas em seus contos, procedimento, a seu ver, mais adequado ao

⁷ Tomamos aqui o conceito de campos semânticos de acordo com François Rastier. Cf. RASTIER, F. Sistemática das isotopias. In: Greimas, A.J. *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix, *s/d*.

romance. Porém é nessas miudezas que se encontram alguns dos dados de maior informação estética da prosa clariceana e, por vezes, toda a sua ação. Sua prosa embaralha a noção de gênero, ou ao menos se filia a uma outra linhagem do conto e não perceber isso é não tirar proveito interpretativo de seus dados mais bem realizados. De fato, o não desenrolar tramas paralelas talvez sirva para contrapor o romance ao conto, assim como Aristóteles contrapôs a tragédia à epopéia. No entanto o deter-se em “miudezas” não necessariamente desfaz a unidade pretendida, pois a costura dessa unidade narrativa é *interna*, ao menos numa vertente contística próxima a Clarice.

Em seu *Teoria do conto*, Nádya B. Gotlib fala exatamente dessa outra linhagem de conto em relação a Poe, ao falar de Tchekhov.

Tchekhov-contista avança no sentido de libertar o conto de um dos seus fundamentos mais sólidos: o do acontecimento. E, neste aspecto, afasta-se do conto de acontecimento extraordinário, tal como o conto de Poe. E afasta-se também do conto de simples acontecimento, tal como o conjunto dos contos de Maupassant. (Gotlib, 1990, p.46)

A autora ressalta ainda que, além de não caminharem para um clímax, os contos de Tchekhov também não se adequam a uma unidade tradicional, com começo meio e fim. Além disso, ele escreve contos “pelo menos na aparência sem grandes ações, rompendo, assim, com uma antiga tradição. E abre as ‘brechas’ para toda uma linha de conto moderno, em que às vezes nada parece acontecer” (Gotlib, 1990, p.47).

Esse traçado lembra muito a narrativa curta clariceana, em contos como *O búfalo* ou *A imitação da rosa*, por exemplo; ou contos como *Eveline e Arábia*, do *Dublinenses* de Joyce; ou mesmo contos do próprio Tchekhov, como o conto *A mulher do farmacêutico*. De toda forma, em narrativas dessa linhagem, prevalece certa unidade de tom vinculada por um traçado construtivo onde as peças se revelam, se encaixam, se iluminam e correspondem. E trazem algo de uma ação (vá lá, interiorizada), mas *una, completa e conexa* em sua unidade. À sua maneira, na sua vertente, dentro das virtualidades do conto moderno. Um exemplo é a presença sutil e obsessiva ao mesmo tempo da adversativa *mas* a atravessar o texto de *O búfalo* e iconizar a cisão da protagonista na dúvida entre o *ser ou não ser*, grande tema desse conto onde nada parece acontecer. Ou um elevador extra-diegético que atravessa o conto *Feliz aniversário*, indiciando as tensões das relações entre pares familiares numa festa de aniversário da matriarca da família.

No conto clariceano, de diferença em relação a Poe, está também a ausência em relação a um necessário final que faça repensar o todo. Não há ainda, como está prescrito em Aristóteles, um percurso claro de começo, meio e fim, prevalecendo no conto uma articulação entre partes intercambiantes que promovem um vaivém de sentidos que atravessa o corpo do texto (Barthes, 1971, p.26).

5 – O detalhe supérfluo

No ensaio O efeito de real, Roland Barthes fala da narrativa realista como trazendo um novo verossímil, que remete a uma transparência, a “colusão direta de um referente e de um significante” (Barthes, 1972, p.43). Segundo Barthes:

Esse novo verossímil é muito diferente do antigo, pois não é nem o respeito às leis do ‘gênero’, nem mesmo sua máscara, mas provém da intenção de alterar a natureza tripartida do signo, para fazer da notação o puro encontro de um objeto e de sua expressão. (Barthes, 1971, p.43-4)

Essa *plenitude referencial* estaria posta em notações supérfluas na descrição realista, instauradora de uma ilusão referencial. Notações estas que não seriam apenas excrescências grudadas no texto a adorná-lo, mas fundamentalmente estariam intencionalmente a instaurar tal ilusão de real.

Não interessa aqui situar as diferenças históricas dos contextos de Poe, Clarice Lispector ou da narrativa realista. Sincronicamente, no entanto, pode-se perceber o quanto, na concepção de Poe, tais detalhes inúteis conferidores de ilusão referencial fogem fortemente aos princípios da *unidade de tom*. A tempestade fora do gabinete do estudante e a calma interna da sala descritos, o busto de Minerva, etc, são formadores de atmosfera. Nada no poema – ou pelo menos nos pressupostos de Poe – prevê função de enchimento, nada parece concebido como detalhe supérfluo.

Trata-se assim, de um *verossímil estético* ao invés de um *verossímil referencial*, portanto bem mais próximo do verossímil antigo, clássico, do que do verossímil da ilusão referencial.

Em Clarice Lispector também. Guardadas todas as inevitáveis diferenças entre sua escritura e as propostas de escritura de um Poe, tem-se em sua narrativa uma consciência no manipular os elementos, num traçado onde tudo em cena importa, cada elemento se encadeia no forjamento de uma expressão quase plástica, no caso de O búfalo, traço que se radicaliza em narrativas mais longas da autora, como *Água viva* ou *Um sopro de vida*.

Nos seus contos, estão lá personagens imersos em alguma paixão que os move vertiginosamente a partir dos chamados momentos epifânicos. “Com respeito às paixões se diz que somos movidos”, assinala Aristóteles. E – “por paixões entendendo os apetites, a cólera, o medo, a audácia, a inveja, a alegria, a amizade, o ódio, o desejo, a emulação, e em geral os sentimentos que são acompanhados de prazer ou dor” (Aristóteles, 1987, p.31). Como viria a assinalar Benedito Nunes, cólera, ira, raiva, ódio, nojo, náusea são alguns dos elementos fortes recorrentes que marcam o *pathos* em Lispector. Em suas narrativas também as marcas da presença de contrários, com amor trazendo vontade de ódio e vice-versa (Nunes, 1987, p.273-4).

Se certo realismo falseador permanece presente em certa literatura e outros *media* – telejornais, telenovela, etc –, sendo aceito socialmente em larga escala, percebe-se como as concepções de literatura que vimos tratando aqui fogem a tal mistificação. Terry Eagleton lembra o Barthes de *Mitologias*, em seu empenho no realce do signo imotivado, como “signo saudável”, pois:

o significante ‘insano’ – mitológico ou ideológico – [para Barthes] é aquele que astuciosamente apaga sua radical ausência de uma motivação, suprime o trabalho semiótico que o produziu e, assim, permite que o recebamos como ‘natural’ ou ‘transparente’, contemplando através de sua superfície inocente o conceito ou significado (Eagleton, 1997, p.176).

Claro, a afirmação é inteiramente válida, guardados os contextos. Eagleton, por exemplo, classifica de aberração trans-histórica certa maneira como Barthes trata de entrelaçamentos entre realismo literário e transparência ilusória sem contextualizar historicamente o realismo (Eagleton, 1997, p.176). Mas, na verdade, as considerações de Barthes certamente servem como crítica às permanências mistificadoras de tal certo realismo do qual vínhamos falando, o que ajuda a ler obras como a de Lispector, que desconstrói tal naturalização.

Despido então do efeito de detalhe, o conto clariceano, se aproxima da concepção de Edgar Allan Poe, quando ele sugere que no conto “cada palavra conta e não há nenhuma delas que seja dispensável” (Poe, 1976, p.50). Por sua vez, a concepção de Poe se filia à grande matriz aristotélica que concebe a criação poética como processo específico – visando obter determinados efeitos.

MAGALHÃES, L. A. M. Une période de soleil: récit et unité. *Itinerários*, Araraquara, n.15/16, p. 179-193, 2000.

- **RÉSUMÉ:** *L'article analyse quelques aspects du concept d'unité chez Aristote et son influence éventuelle sur le concept d'unité de ton chez Poe, en essayant d'établir des rapprochements et de remettre en cause les différences et les nuances entre les deux. On remarque chez Poe l'incidence d'un vraisemblable esthétique par opposition à un vraisemblable référentiel (d'après Barthes), ce qui le rapproche, par conséquent, beaucoup plus du vraisemblable ancien, classique, que de celui tenant à l'illusion référentielle. On essaye, enfin, d'indiquer rapidement des aspects concernant l'histoire et la théorie du conte, aussi bien que de situer le récit de Clarice Lispector par rapport aux concepts exposés.*
- **MOTS-CLÉ:** *Unité; unité de ton; Aristote; Edgar Allan Poe; vraisemblance; théorie du Conte; Clarice Lispector.*

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.
- _____. *Ética a Nicômaco*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os pensadores).
- _____. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BARTHES, R. et al. O efeito de real. In: _____. *Literatura e semiologia* – seleção de ensaios da revista *Communications*. Petrópolis: Vozes, 1972. p.35-44. (Novas Perspectivas em Comunicação).
- BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, Vozes, 1971. (Novas Perspectivas em Comunicação, 3)
- GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990.
- LISPECTOR, C. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- MAGALHÃES, L. A. M. Clarice Lispector e o Germe da Escrita. In: WILLEMART (Org.), *P. IV Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e de Edições: Gênese e Memória*. Anais. São Paulo: ANNABLUME/Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário, 1995. p.410-6.
- NUNES, B. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1987.
- POE, E. A. A filosofia da composição. In: _____. *Poemas e ensaios*. 2.ed. Trad. Oscar Mendes, Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p.109.
- _____. O princípio poético. In: _____. *Poemas e ensaios*. 2.ed. Trad. Oscar Mendes, M. A. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- _____. Review of twice told tales. In: MAY, C. (Ed.) *Short stories theories*. 2.ed. Ohio University Press, 1976.
- SANT'ANNA, A. R. de. Laços de família e Legião estrangeira. In: _____. *Análise de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973. p.180-212.
- TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971. p.210. (Novas Perspectivas em Comunicação, 3).

Bibliografia

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- ARÊAS, V. Caco de vidro jóia rara. *Scripta*, Belo Horizonte, PUC Minas, v.1, n.1, p.169-75, 1997.

Um período de sol: narrativa e unidade

- CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993. 2.ed. Trad. Davi Arrigucci e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates, 104).
- COSTA, L. M. da. *A poética de Aristóteles. – mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992. (Princípios, 217).
- FARIAS, S. L. R. de. A movência do ficcional ou a astúcia da mimesis: *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. *Correio das Artes*. João Pessoa, domingo, 6 dez. 1992.
- FRANCO JÚNIOR, A. *O Kitsch na obra de Clarice Lispector*. São Paulo, 1993. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, s/d.
- HELENA, L. *Nem musa, nem medusa – itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.
- LISPECTOR, C. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- REIS, C., LOPES, A. C. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SANTOS, R. C. dos. *Clarice Lispector*. São Paulo: Atual, 1987. (Lendo).
- _____. *Para uma teoria da interpretação – semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SPERBER, S. F. Clarice Lispector, uma judia no Brasil. *LUSORAMA* 16. Lisboa, out. 1991, 96-109.
- _____. A imitação da imitação. *ABP*. Berlim, 1996, p.68-80.
- _____. Jovem com ferrugem. In: SCHWARZ, R. (Org.) *Os pobres na literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

