

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE – UERN

ANA CRISTINA LIMA SANTOS

**A METÁFORA DO OLHAR NA OBRA A *LEGIÃO ESTRANGEIRA* DE CLARICE
LISPECTOR**

PAU DOS FERROS
2015

ANA CRISTINA LIMA SANTOS

A METÁFORA DO OLHAR NA OBRA A *LEGIÃO ESTRANGEIRA* DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração em Estudos do Texto e do Discurso, Linha de Pesquisa: Discurso, Memória e Identidade.

Orientadora: Profa. Dra. Antonia Marly Moura da Silva

PAU DOS FERROS
2015

CATALOGAÇÃO DA PUBLICAÇÃO NA FONTE.

A Dissertação “**A Metáfora do Olhar na Obra *A Legião Estrangeira* de Clarice Lispector**” de autoria de **Ana Cristina Lima Santos**, foi submetida à Banca Examinadora, constituída pelo PPGL/UERN, como requisito parcial necessário à obtenção do grau de Mestre em Letras, outorgado pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN.

Dissertação defendida e aprovada em 15 de setembro de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Antonia Marly Moura da Silva – UERN
(Orientadora)

Prof. Dr. Elri Bandeira de Souza - UFCG
(1º Examinador)

Profa. Dra. Maria Aparecida da Costa - UERN
(2º Examinador)

Prof. Dr. Manoel Freire Rodrigues - UERN
(Suplente)

PAU DOS FERROS
2015

Ao meu amado pai, em memória, pelo exemplo de fé e honestidade que me deu, ensinando-me a trilhar meus caminhos segundo o respeito ao poder de Deus e por conscientizar-me de que a vitória é a graça de conquistar aquilo que desejamos por meios lícitos.

Agradecimentos

A Deus,

Fonte de todo poder e toda glória, por me conceder o dom da vida; por ser a minha fortaleza, o refúgio em que me amparo sempre.

A minha querida mãe e estimados irmãos,

Aos quais uno-me por laços de sangue e principalmente de amor, pelas relações recíprocas de cumplicidade, confiança, pelas incontáveis palavras de incentivo e pelos múltiplos esforços que dedicaram a conquista desse ideal.

Ao meu sobrinho e afilhado Lucas Henrique,

Pelo amor sublime que emana do seu inocente sorriso.

Ao meu esposo Adriano,

Esperança de amor perene, por ser para mim um exemplo de ser humano; pelas renúncias necessárias para que pudéssemos entrelaçar nossos caminhos e por compartilhar comigo este e muitos outros sonhos.

A minha amiga e cunhada Luana Holanda,

Pela disponibilidade com que me auxilia sempre que necessito, por me incluir em suas orações e especialmente por lutar conosco pela preservação do amor e da união em nossa família.

Aos professores do PPGL,

Que souberam compartilhar conosco os seus conhecimentos, compreendendo nossas dificuldades e ajudando-nos pacientemente a superá-las; especialmente à minha orientadora, prof.^a Dra. Marly Moura, pelas valiosas contribuições teóricas e práticas e, acima de tudo, pelo olhar minucioso que dedicou a este trabalho.

Aos professores:

Dr. Manoel Freire Rodrigues e Dra. Maria Aparecida da Costa, membros da Banca Examinadora do Exame de Qualificação, bem como ao Dr. Elri Bandeira de Souza, examinador externo, pelas leituras atentas e valiosas contribuições.

À Marília Cavalcante e Ricardo Soares,

Funcionários da secretaria do PPGL, pelo trabalho sério e pela atenção e carinho dispensados.

Aos colegas de curso,

Pessoas inteligentes e batalhadoras, pela amizade, companheirismo e conhecimentos compartilhados.

Ao amigo Aedson Souza,

A quem precisei recorrer inúmeras vezes, mesmo antes da aprovação no processo seletivo, por se doar em meu auxílio e, principalmente pela sensibilidade com que me conforta em momentos de desassossego.

Ao amigo Naves Dias,

Pelo apoio indispensável, em nome do qual agradeço a todos que direta ou indiretamente contribuíram para a concretização dessa pesquisa.

Descobrir uma nova maneira de viver. Creio que a chave está em ver a coisa na coisa, sem transbordar dela para frente ou para trás, fora do seu contexto. O resultado de um processo tão novo de olhar o momento que passa seria muitas vezes estranhar uma coisa como se pela primeira vez a víssemos. Olhar a coisa na coisa hipnotiza a pessoa que olha o ofuscante objeto olhado. Há um encontro meu e dessa coisa vibrando no ar. Mas o resultado desse olhar é uma sensação de oco, vazio, impenetrável e de plena identificação mútua. Deus me perdoe creio que estou divagando sobre o nada. Mas uma coisa eu tenho certeza, esse nada é o melhor personagem de um romance. Nesse vácuo do nada inserem-se fatos e coisas. O que se vê nesse modo de tornar tudo absolutamente do estado presente, o resultado não é mental: é uma forma muda de sentir absolutamente intraduzível por palavras.

(Clarice Lispector)

O que Nós Vemos das Causas São as Causas

*O que nós vemos das causas são as causas.
Por que veríamos nós uma causa se houvesse outra?
Por que é que ver e ouvir seria iludirmo-nos
Se ver e ouvir são ver e ouvir?
O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa.
Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender
E uma sequestração na liberdade daquele convento
De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras eternas
E as flores as penitentes convictas de um só dia,
Mas onde afinal as estrelas não são senão estrelas
Nem as flores senão flores.
Sendo por isso que lhes chamamos estrelas e flores.*

(Alberto Caetano)

RESUMO

A temática do olhar despertou, ao longo do tempo, o interesse de pesquisadores provenientes de diversos campos epistemológicos. Na literatura, em diferentes épocas, vários poetas problematizaram a percepção humana por intermédio da metáfora do olhar, o que se observa como traço característico da poética da escritora brasileira Clarice Lispector. Neste trabalho abordamos a obra *A legião estrangeira* (1964), da referida autora, através do diálogo entre textos literários, discursos filosóficos e narrativas mitológicas, com atenção especial aos quatro contos “Os desastres de Sofia”, “Tentação”, “Evolução de uma miopia” e “A legião estrangeira”. Objetivamos analisar o emprego da metáfora do olhar, propulsora da busca pelo autoconhecimento e pelo conhecimento de mundo empreendida pelas personagens. A análise do olhar aqui praticada parte da exploração do seu aspecto físico e se projeta para a sua natureza metafísica, o que aponta para a necessidade de observar o teor simbólico que o constitui como traço significativo para a compreensão das narrativas de Clarice Lispector. Para a fundamentação da análise foram relevantes os trabalhos de Novaes (1988), por focalizar a temática sob múltiplas perspectivas, de Platão (2014) e Sófocles (2002) e (2003), que versam sobre a metáfora do olhar pela perspectiva da mitologia clássica, os estudos de Merleau-Ponty (2011), (2012) e (2013) que abordam a questão pela via da filosofia fenomenológica, além dos trabalhos de Nunes (2005), Pontieri (2001), Rosenbaum (1999), (2002), dentre outros pesquisadores que se dedicaram ao estudo da poética clariceana. Procuramos através da comparação entre aspectos temáticos e formais inerentes aos contos selecionados, delinear características do peculiar modo de olhar de suas protagonistas, motivo desencadeador do entendimento da crise existencial que estas vivenciam a partir de revelações cotidianas. Em suma, *A legião estrangeira* é um exemplo promissor do modo como a ficção de Clarice Lispector pode suscitar reflexões sobre a percepção humana através do emprego recorrente da metáfora do olhar.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Conto; Olhar; Autoconhecimento.

ABSTRACT

The theme of looking aroused, over time, the interest of researchers from different epistemological fields. The literature, at different times, revealed several poets that approached human perception through the metaphor of looking, which is seen as a characteristic trait of poetic writer Clarice Lispector. This work deals with the work *A legião estrangeira* (1964), of the author, through dialogue between literary texts, philosophical discourses and mythological narratives, with special attention to four short stories "Os desastres de Sofia", "Tentação", "Evolução de uma miopia" and "A legião estrangeira". We aimed to analyze the use of the metaphor of looking, propelling of the search for self-knowledge and the world of knowledge undertaken by the characters. The analysis of the looking here practiced goes from the exploration of its physical aspect and projects itself into its metaphysical nature, which points to the need to observe the symbolic content that is a significant trait to understand the narratives of Clarice Lispector. To substantiate the analysis it was relevant the works by Novaes (1988), by focusing on the issue from multiple perspectives, from Platão (2014) and Sófocles (2002) and (2003), which deal with the metaphor of looking from the perspective of classical mythology, the studies by Merleau-Ponty (2011), (2012) and (2013) which address the issue by means of phenomenological philosophy, in addition to Nunes works (2005), Pontieri (2001), Rosenbaum (1999) and (2002), among other researchers who have dedicated themselves to the study of Clarice's poetic. An attempt was made by comparing thematic and formal aspects inherent in the selected short stories, outline features of the peculiar way of looking at their protagonists leading to the understanding of the existential crisis that they experience from everyday revelations. In short, *A legião Estrangeira* is a promising example of how the fiction of Clarice Lispector may raise reflections on human perception through the recurring use of the metaphor of looking.

Keywords: Clarice Lispector; short story; Look; Self Knowledge.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I	17
OLHAR: CONCEITOS E PERSPECTIVAS TEÓRICAS	17
1.1. O OLHAR NA FILOSOFIA.....	17
1.2. O OLHAR NA MITOLOGIA.....	28
1.3. O OLHAR NA LITERATURA	36
CAPÍTULO II.....	44
O OLHAR EM CONTOS DE CLARICE LISPECTOR.....	44
2.1 TRAÇOS PECULIARES DO OLHAR EM CLARICE LISPECTOR	44
2.2 O OLHAR EM A <i>LEGIÃO ESTRANGEIRA</i> DE CLARICE LISPECTOR.....	50
2.2.1 <i>O inevitável encontro com o lobo</i>	59
2.2.2 <i>A tentação da busca pela identidade</i>	64
2.2.3 <i>Tirésias clariceano: a deformação do olhar</i>	71
2.2.4 <i>A saída do caracol ou a consagração de uma princesa hindu</i>	77
CAPÍTULO III	85
ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL: O QUE CONTAM OS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR.....	85
3.1 A ATITUDE DE SALVAMENTO	90
3.2 A EROTIZAÇÃO DA INFÂNCIA.....	92
3.3 O OLHAR COMO MEIO PARA ALCANÇAR O CONHECIMENTO.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS	101

INTRODUÇÃO

Especialmente na contemporaneidade, observa-se que os escritores têm manifestado cada vez mais em suas obras, temáticas alusivas ao fenômeno da experiência humana, explorando seus anseios, seus conflitos, sua cultura, suas crenças e, especialmente, seu universo interior. Trata-se de uma predileção da literatura do século XX que reflete as transformações socioculturais e psicológicas acarretadas pelo processo de globalização, pelos avanços tecnológicos, dentre outros elementos capazes de influenciar o comportamento humano.

No confronto entre o dizer, o dizível e o indizível, é oportuno lembrar de autores que, na ambição de compreender a essência do humano, o caos do pensamento, o drama interior, recorrem à técnica do fluxo de consciência, promovendo uma quebra com os limites espaciais e temporais da narrativa, possibilitando a expressão do âmago do “homem humano”, dizer de Riobaldo no *Grande sertão: veredas*, referente àquilo aparentemente inexprimível, incompreensível.

É neste cenário que estreia a escritora Clarice Lispector¹. Sua poética se constrói de dentro para fora, trata das possíveis descobertas do indivíduo que se aventura na exploração de si mesmo. A sondagem do mundo interior, técnica reconhecida como uma marca da ficção de 45 na literatura brasileira, particularmente como um traço do modo peculiar de narrar da autora de *A legião estrangeira*, serviu de inspiração para novas gerações de escritores brasileiros que também se debruçaram na investigação voltada para questionamentos sobre o mundo, sobre o homem e sobre a linguagem, atributos frequentes na produção literária contemporânea.

Na ficção lispectoriana, fundem-se a problematização da linguagem e do ser humano, seus limites, suas contradições, suas ambições, manifestas às vezes de forma clara, mas, principalmente, através de enigmas, construídos com engenhosidade impressionante. Ao discorrer sobre a vanguarda na literatura brasileira, em conferência proferida na Universidade do Texas, Clarice defende a prática da reflexão sobre a língua e, conseqüentemente, sobre o homem. “Nossa língua ainda não foi profundamente trabalhada pelo pensamento. “Pensar” a

¹ Conforme Gotlib (1995), Clarice Lispector nasceu em 1920 em Tchetchelnik - Ucrânia, durante uma viagem de emigração da família em direção à América, sendo a terceira filha de Pinkouss e de Mania Lispector. A família aporta em Maceió em 1921, porém logo muda-se para Recife, onde Clarice frequenta a escola e aprende a ler. Anos depois muda-se para o Rio de Janeiro, onde dá sequência aos estudos e ingressa na Faculdade de Direito. Trabalha como professora, tradutora e Jornalista. Ingressa no mundo das Letras na década de 40 e casa-se com Maury Gurgel, diplomata, o que a faz morar em diversos países. Escreveu aproximadamente 30 obras de ficção, tendo recebido vários prêmios ao longo de sua carreira. Faleceu no dia 9 de dezembro de 1977, no Rio de Janeiro um dia antes do seu 57º aniversário.

língua portuguesa do Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos” (LISPECTOR *In* MONTERO e MANZO, 2005, p.106).

Nesse sentido, a escritora busca no trabalho com a palavra o meio para alcançar a plenitude do sujeito, porém, defronta-se com o inexprimível. Clarice produz seus escritos sempre consciente da insuficiência da linguagem, sua obra se instaura na perspectiva de construção de um sentido apenas implícito, construído principalmente através de imagens visuais. Dessa maneira, o olhar ocupa, na ficção clariceana, a função de intermediário das relações entre o indivíduo e o mundo exterior.

Enquanto perspectiva literária e estética, a recorrência da temática do olhar neste trabalho se justifica, conforme Ginzburg (2003-2004), pelo fato de que a tradição atribuiu à visão importância singular ao concebê-la como meio de acesso à verdade e ao conhecimento, fato também observado em Novaes (1988). No âmbito da literatura brasileira, são frequentes as representações desse assunto, especialmente a partir do século XIX. A título de exemplo, citamos alguns autores consagrados tais como: Machado de Assis, especialmente no romance *Dom Casmurro*; Graciliano Ramos, na obra *Infância*; Guimarães Rosa, notadamente, no conto “São Marcos” e em “Campo geral”; Paulo Mendes Campos, especificamente com a crônica *O Cego de Ipanema*; e em vários títulos que compõem a poética de Clarice Lispector, eleita, aqui, como objeto de estudo.

É lícito destacar, dentre os estudos realizados no Brasil acerca da referida temática, os ensaios que integram a obra *O Olhar* (NOVAES, 1988) composta de vinte e nove trabalhos que discorrem sobre questões diversas em torno do tema referido, os quais contemplam desde as artes plásticas, passando pela arquitetura, pelo cinema, até a filosofia e a literatura. Trata-se de uma obra extensa que explora com requinte e erudição caminhos e pontos de vista em torno do mistério do olhar.

Em virtude do direcionamento teórico estabelecido neste estudo para a análise dos contos de Clarice Lispector, consideramos oportuno levantar, sumariamente, quatro das incursões conceituais apresentadas na obra em pauta. Primeiro, o capítulo introdutório intitulado “De olhos vendados”, em que Novaes (1988) apresenta uma série de questionamentos acerca do lugar ocupado pelo olhar em nossa cultura, bem como a sua soberania sobre os outros sentidos.

Segundo, o que a estudiosa Marilena Chauí (1988) aborda em seu percurso, amparada por aspectos referentes à raiz etimológica das palavras “com suas mil faces secretas sobre a face neutra”; no qual busca revelar, a partir de uma gama de filósofos como Platão,

Aristóteles, Plotino, Descartes e Merleau-Ponty, diferentes modos de conceber e abordar o olhar. Para concluir suas reflexões, a autora questiona: “o que a filosofia da visão ensina a filosofia?” [...] “ensina que assim como o visível é atapetado pelo forro do invisível, também o pensado é habitado pelo impensado” (CHAUI, 1988, p.61-62).

Terceiro, o ponto de vista de José Miguel Wisnik (1988) expresso em “Iluminações Profanas (poetas, profetas, drogados)”. No ensaio, o autor explica que a visão enquanto experiência realizável impõe “toda distância ou nenhuma” e focaliza a dificuldade de abordá-la, uma vez que “tenta-se falar daquilo que quase não pode ser falado [...] no sentido forte a visão é uma evidência do invisível, do indizível, do indivisível” (WISNIK, 1988, p.282). Nesse ensaio, o autor faz uma análise do conto “O ovo e a galinha”, de Clarice Lispector, integrante da obra *A Legião estrangeira*, da qual selecionamos o *corpus* estabelecido para o estudo, em que discorre sobre o sentido da visão.

Por fim, o poeta Ferreira Gullar (1988) opta por não abordar o olhar em termos metafóricos, mas sim em termos físicos, e confessa ser influenciado pelo pensamento merleau-pontyano por entender que este filósofo apresenta uma concepção de percepção muito próxima da arte, o que lhe parece condizente com o seu interesse em problematizar o olhar no contexto da arte barroca.

Se eu não olhasse, se eu não tivesse do mundo a apreensão pelo olhar, só o apreendesse pelo tato, pelos ouvidos, pelo olfato, pelo gosto, se eu só o apreendesse assim, que noção teria eu dessa realidade se eu não apreendesse o mundo pelo olhar? A textura, a corporeidade das coisas, dos objetos, é diferente se eu apenas os tocar com os dedos. Mas quando eu olho, a riqueza que a minha percepção recebe do olhar é uma coisa incomparável com relação as que os outros sentidos me permitem apreender. Então me parece que a construção do mundo humano deve muito ao fato de que o homem vê a realidade, inclusive e principalmente pelo olhar. Ele é quase a base do reconhecimento, não é verdade? Mas se o olhar tem essa importância, é verdade também que eu apreendo pelo olhar elementos que pertencem a outros sentidos, e os outros sentidos apreendem coisas que pertencem ao campo do olhar (GULLAR, 1988, p.217-218).

As reflexões de Gullar giram em torno da importância que o olhar comporta no processo de apreensão do mundo, entretanto, destaca que os sentidos funcionam em conjunto, de maneira que todos dependem uns dos outros para que o fenômeno da percepção se processe.

Dentre os trabalhos que priorizaram a investigação da metáfora do olhar na ficção clariceana, é relevante destacar o livro intitulado *Clarice Lispector: uma poética do olhar*

(PONTIERI, 2001), resultante da Tese de Doutorado em que a autora defende a ideia de que o olhar estabelece um liame capaz de identificar o sujeito que vê e o objeto visto, segundo a estudiosa, questão imprescindível para a compreensão da ficção lispectoriana. Trata-se de uma análise criteriosa do romance *A cidade sitiada* que consiste em elucidar o “singular modo clariceano de ver o mundo” (PONTIERI, 2001, p.13), caracterizado pelo “minucioso e recorrente passeio descritivo do olhar sobre a superfície do visível, olhar que nada procura por detrás, apenas enfatiza o estar ali das coisas” (PONTIERI, 2001, p.19).

É notória a riqueza do trabalho da pesquisadora, entretanto consideramos relevante uma nova incursão sobre a problemática do olhar na ficção lispectoriana, ampliando as reflexões já iniciadas, dando destaque à questão referida na obra *A legião estrangeira* (1964), não integrante do universo de investigação de Pontieri (2001). O propósito aqui é verificar a ocorrência do fenômeno em quatro contos, por entender que através dessa amostra é possível agregar à perspectiva de análise da autora – que se ancorou principalmente na filosofia fenomenológica – a perspectiva mítica.

Diante do exposto, pretendemos através da pesquisa intitulada “A metáfora do olhar na obra *A legião estrangeira* de Clarice Lispector”, analisar os contos “Os desastres de Sofia”, “Tentação”, “Evolução de uma miopia” e “A legião estrangeira”, narrativas que ilustram, metaforicamente, os sentidos da percepção a partir de suas personagens centrais. Nosso objetivo é compreender o olhar construído como metáfora da busca pelo autoconhecimento, partindo da observação de que o exercício visual é o elemento desencadeador da ação das personagens que compõem essas narrativas. O método de procedimento usado para a elaboração da pesquisa é o crítico-comparativo uma vez que analisamos como os contos selecionados compartilham do tema do olhar, para além do modo como se relacionam no contexto do universo pesquisado a fim de reconhecer possíveis divergências e similitudes existentes entre essas narrativas no tocante à temática eleita.

Nossa hipótese é que na ficção lispectoriana o aspecto da *percepção* se assemelha ao modo como esta é concebida pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, para quem o corpo possui a peculiaridade de ser simultaneamente *vidente* e *visível*. O referido filósofo focaliza o corpo como caminho para a compreensão do mundo e constituição do indivíduo. Em seus trabalhos o corpo é explorado como sujeito da percepção, pois, segundo ele, a filosofia da consciência representa mais uma abstração, já que refuta tudo que valoriza o mundo material e corpóreo. A partir dessa ótica, mostra que é o corpo que percebe e não a consciência.

A perspectiva que orienta a fenomenologia da percepção merleau-pontyana aponta para a não existência do objeto separado da consciência de quem o observa, isto é, desconsidera a possibilidade do sujeito se sobrepor ao objeto; pelo contrário, prega a imbricação ou mesmo a fusão de ambos, tornando-os partícipes do mesmo fenômeno. Semelhantemente, a percepção que os seres fictícios clariceanos têm do mundo em que se inserem constitui-se num processo de reversibilidade pelo qual o indivíduo que vê (vidente) é do mesmo modo visto pelo objeto/coisa/pessoa que vê (visível).

Para realizar esta pesquisa, todavia, se fez necessária uma fundamentação teórica que forneceu instrumentos capazes de sustentar as reflexões que fizemos com relação ao objeto de análise. Para isso, nos pautamos nos estudos mais significativos sobre a temática do olhar já referidos neste trabalho. Assim, no direcionamento pretendido foram indispensáveis as contribuições teóricas 1) de Novaes (1988), por focalizar a temática sob múltiplas perspectivas; 2) de Platão (2014) e Sófocles (2002), (2003), que versam sobre a metáfora do olhar pela perspectiva da mitologia clássica; 3) os estudos de Merleau-Ponty (2011), (2012) e (2013) que abordam a questão pela via da filosofia fenomenológica. Acrescente-se, ainda, os trabalhos de Nunes (2005), Pontieri (2001), Rosenbaum (1999) e (2002), dentre outros pesquisadores que se dedicaram ao estudo da poética clariceana.

Considerando que a autora escreveu diferentes modalidades de ficção, a escolha pelos seus contos não se deu aleatoriamente, mas por observar, através da leitura de uma parcela da sua fortuna crítica, o fato de que ainda são raros os estudos que focalizam suas narrativas curtas quando comparados aos que se dedicam aos seus romances. Além disso, algumas de suas coletâneas, em virtude de circunstâncias de publicação, ou mesmo dos impasses que acompanham a sua recepção, foram relegadas ao esquecimento.

Faz-se necessário, ainda, esclarecer: por que elegemos a coletânea *A legião estrangeira*? As narrativas que constituem esse volume revelam aspectos da acuidade do olhar das personagens em busca do conhecimento de si; salientam os estranhamentos, os dramas interiores vivenciados pelos seres que povoam a ficção da autora, precocemente angustiados pelo interesse em desvendar os mistérios que cercam a sua vida. Conforme afirma Roberto Corrêa dos Santos, em prefácio à edição que consultamos:

Aqui está a vida - pela palavra - sendo gerada aos nossos olhos, com seus contrastes de forças, seu regredir e avançar, a conquista da soberania e da humildade. Com o esforço e a destreza exigidos, surpreende-se o que se processa com inteligência arqueológica até surgir como se nascesse do puramente espontâneo, acompanhando, portanto, os inúmeros cálculos

necessários para que se construa a longa e quase atemporal história dos corpos. Esculpe-se, nas sentenças, a alma. Posta-se ávida e paciente em face daquilo que, estando guardado, escandalosamente se recobre de finíssima película, como a do ovo - alimento, gestação, forma (SANTOS *in* LISPECTOR, 1999, p.2).

Os contos de *A legião estrangeira* narram a amplitude interior de indivíduos que anseiam construir uma percepção de suas vidas; que almejam o autoconhecimento, a aprendizagem de si. Voltados para as questões de ordem interior, suas vivências exteriores funcionam como molas propulsoras para o deflagrar de uma inspiração metafísica da vida. As personagens desenvolvem-se correlativamente a um momento de iluminação decorrente de uma situação comum, porém, significativa, a ponto de promover o desvelamento de sua consciência, de suas incertezas, faltas, de seus desejos, conflitos, sentimentos.

Publicada concomitantemente ao romance *A paixão segundo GH* (1964) e, posteriormente, ao volume de contos *Laços de família* (1960), a obra *A legião estrangeira* (1964) não recebeu a devida atenção do público e da crítica especializada. *A paixão segundo GH*, desde o ano de sua publicação, foi muito apreciada, sendo numerosos os pesquisadores que dele se ocuparam, inclusive sua revisão crítica organizada por Benedito Nunes foi eleita para compor a coleção de arquivos da UNESCO, o que assegura o lugar de relevo que desfruta esta obra no contexto da produção de Clarice Lispector. Em contrapartida, a coletânea *A legião estrangeira* sofreu uma espécie de alheamento, conforme destaca a própria escritora ao afirmar em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro: “o livro foi inteiramente abafado pelo *A paixão segundo GH*, que saiu na mesma ocasião” (LISPECTOR *In* MONTERO e MANZO, 2005, p.148). Desse modo, elegemos a referida coletânea de contos por considerarmos que seu discurso romanescos ainda causa inquietação aos leitores e, sobretudo, por não encontrar, em trabalhos de fôlego, respostas para os questionamentos que a obra lispectoriana suscita sobre a temática da percepção.

Os contos “Os desastres de Sofia”, “Tentação”, “Evolução de uma miopia” e “A legião estrangeira” foram eleitos segundo os critérios que nortearam as análises: apresentar uma relação de alteridade que se estabeleça por confronto; apresentar momentos de epifania calcados na ‘potência mágica do olhar’, recurso poético instigador da experiência de autoconhecimento das protagonistas das narrativas em análise. Nossa escolha deveu-se, sobretudo, pela natureza do discurso mimético que, ao nosso ver, suscita reflexões sobre a temática que investigamos, permitindo ao leitor perscrutar a intimidade do ser, seus

pensamentos, sentimentos, anseios, enfim, por questionar a natureza mítica e metafísica que alimenta o cotidiano das personagens.

É lícito destacar, que nos embates entre o eu e o outro que perpassam a ficção clariceana, o olhar se constitui como um traço significativo, tendo em vista a profundidade e intensidade com que se manifesta, bem como a sutileza com que evoca aspectos míticos e metafísicos em sua tessitura, recursos que indiciam o drama das personagens em relação a si mesmos e ao mundo que os cerca. Aspecto recorrente na ficção lispectoriana, o emprego da metáfora do olhar é aqui explorado a partir do modo como as personagens olham para si e para o mundo na tentativa de autoconhecer-se; como assinala Rosenbaum (2002, p.88) “uma chave de leitura da escrita de Clarice Lispector seria dada por esse olhar fenomenológico que recusa o consolo racionalizador e tenta atingir a essência perturbadora e fascinante do mundo”.

Conforme analisa a estudiosa, na ficção clariceana, as personagens experimentam um estranhamento em relação às coisas cotidianas, suscitado pela insistência do olhar que lhes dirige, o que permite ao leitor despertar para aquilo que lhe escapa em virtude da familiaridade com que olha as coisas.

Seu legado para o nosso tempo estaria, talvez, na força do estranhamento como vislumbre do que escapa ao olhar anestesiado pelo excesso de familiaridade. E o inesperado surge quando a palavra, desnudada também de seus enredamentos falseadores, sussurra sua verdade em meio às pausas de tantos ruídos (ROSENBAUM, 2002, p.91).

Na poética clariceana, a ‘paixão pela existência’, sublinhada por Nunes perpassa toda a vida das personagens, o que nos permite relacioná-la como traço da condição humana manifesto independentemente da fase da vida em que se encontra o indivíduo. Dessa maneira, o conjunto das personagens criadas pela ficcionista abrange tanto crianças quanto adultos e idosos que apresentam intensa preocupação em realizar novas descobertas sobre si e sobre o universo em que estão inseridos, o que se torna perceptível quando atentamos para a avidez com que olham para si mesmas, para as coisas, para o mundo.

Com o intuito de melhor sistematizar as ideias desenvolvidas nessa pesquisa, optamos por subdividi-la em três capítulos. O primeiro deles, intitulado **Olhar: conceitos e perspectivas teóricas**, focaliza o olhar, sua relação com os demais sentidos da percepção humana e os vínculos teóricos que o relacionam à busca e aquisição do conhecimento.

O segundo, denominado **O olhar em contos de Clarice Lispector**, aborda o emprego da metáfora do olhar no conto clariceano, enfatizando o modo como, a partir do emprego desta, a autora problematiza aspectos da condição humana, consideradas as relações que os indivíduos estabelecem consigo mesmos e com o mundo que habitam, principalmente no que diz respeito à busca pelo conhecimento de si, temática norteadora das reflexões suscitadas pelas narrativas. Salientamos os aspectos relativos ao modo como a autora concebe a relação corpo/mundo, olho/espírito e, por conseguinte, o modo como esta concepção está esboçada em suas obras, reflexões que fazemos ancorados na possibilidade de existência de um diálogo entre a metafísica clariceana e a fenomenologia da percepção merleau-pontyana. Neste capítulo, analisamos os quatro contos selecionados procurando evidenciar, através do exercício visual praticado pelas personagens centrais das narrativas, a busca pelo autoconhecimento por elas empreendida.

No terceiro e último capítulo, nominado **Entre ‘o visível e o invisível’: o que contam os contos de Clarice Lispector?**, realizamos uma comparação entre as narrativas que formam o nosso *corpus*, com o objetivo de compreender como as mesmas compartilham do tema pesquisado tendo em vista a observar as semelhanças e/ou diferenças expressas, haja vista a sua integração no contexto da obra *A legião estrangeira* (1964).

Esperamos que esta pesquisa possa oferecer contribuições aos estudos literários, sobretudo às reflexões sobre a representação do olhar na ficção lispectoriana. Almejamos, assim, contribuir para os estudos das suas narrativas curtas, ainda pouco estudadas.

CAPÍTULO I

OLHAR: CONCEITOS E PERSPECTIVAS TEÓRICAS

1.1. O olhar na filosofia

Muitos são os estudiosos que atentaram para a necessidade de compreender o olhar, bem como os que salientaram os paradoxos que permeiam a capacidade de ver e perceber com que foi agraciado o ser humano. Os questionamentos sobre o olhar acompanham a humanidade desde épocas remotas. Há indícios das inquietações humanas acerca desse assunto na mitologia e na filosofia antigas, nos trabalhos de Platão e Aristóteles, também no período da Renascença em Descartes e Da Vinci, e especialmente no pensamento contemporâneo de Marx, Freud, Sartre, Merleau-Ponty, Foucault, dentre muitos outros.

Estes estudiosos, apesar das diferentes noções que os norteiam, revelam um traço comum: o desejo de ampliar o conhecimento sobre a percepção que os seres humanos têm de si e da realidade que os cerca. Nesse sentido, é notória, na busca pela compreensão do enigma do olhar, a necessidade de transcender os limites da percepção ocular, o que requisita levar em conta o caráter metafísico que o constitui. Parece, pois, indispensável compreender que o ato de olhar exige mais do que o bom funcionamento do par de olhos de que dispomos, isto é, exige um exercício de atenção, de paciência, de aprendizagem e de imersão simbólica.

Dentre as inúmeras questões focalizadas pelos estudos sobre o olhar, parece fundamental destacar as seguintes: O que é o olhar? O que é o visível? Qual a relação entre o visível e o invisível? Na busca de respostas para tais questionamentos recorreremos, neste capítulo, à apresentação de alguns conceitos e perspectivas teóricas usadas pelos estudiosos para elucidar essas indagações. Com o propósito de melhor nos inserirmos no âmbito da discussão suscitada pela temática eleita, a partir da acepção atribuída ao termo “ver” e a relação que estabelece com o “olhar”, atentamos para o que expressa a sua origem etimológica, delineada pelo viés da filosofia:

Da raiz indo-européia **weid**, ver é olhar para tomar conhecimento e ter conhecimento. Esse laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente e não apenas espectador desatento, é o que o verbo grego **eidô** exprime. **Eidô**- ver, observar, examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer, saber e, no latim, da mesma raiz **vídeo**- ver, olhar, perceber, e **viso**- visar, ir olhar, ir ver, examinar, observar (CHAUÍ, 1988, p.30).

A acepção apresentada no excerto citado despertou o interesse dos filósofos desde a antiguidade, quando gregos e romanos desenvolveram dois modos de conceber o olhar que ainda hoje orientam as concepções ocidentais, de modo que distinguem noções entre o olhar ativo, que busca conhecer, e o olhar receptivo, isto é, desprovido de intenção prévia. Conforme explicita Bosi:

A diferença profunda que ocorre entre uma e outra se evidencia quando vista através da epistemologia antiga: há uma vertente materialista, ou mais rigorosamente sensualista do ver como receber, ao lado de uma vertente idealista ou mentalista do ver como buscar, captar (1988, p. 66).

A semelhança teórica entre visão e conhecimento ou entre olho e espírito tem seu berço na Grécia e remonta especialmente à obra *A república* de Platão. A filosofia por ele desenvolvida e conhecida como ‘Teoria das ideias’ se propõe a explicar o modo como se desenvolve a inteligência humana; sua atenção se volta para a compreensão de como ocorre a passagem do ‘mundo dos sentidos’ para o ‘mundo das ideias’. Na perspectiva platônica, a primeira etapa de nosso entendimento se dá pelas impressões ou sensações advindas do mundo dos sentidos. Essas impressões são responsáveis pelas opiniões que formamos sobre a realidade.

Entretanto, defende o filósofo que os saberes advindos dos sentidos não são confiáveis, pois estão em constante transformação e é justamente por essa condição fluida que deles nada podemos afirmar enfaticamente. O conhecimento sensorial nos faz acreditar nas sensações, o que segundo Platão é um risco, pois só pode nos oferecer a aparência das coisas, não podendo nos conduzir ao pensamento verdadeiro, ao passo que o inteligível, concebido como um exercício do discernimento nos conduz ao encontro com a essência, situando-nos no plano das ideias. As ideias são para o filósofo a realidade, a verdade.

Sob a ótica platônica, o conhecimento para ser autêntico e atingir a imutabilidade precisa ultrapassar o domínio das impressões sensoriais, penetrando, assim, na esfera racional da sabedoria, no mundo das ideias. Tal como está dito em *A República*, é aí que moram os seres totais e perfeitos: a justiça, a bondade, a coragem, a sabedoria, dentre outros.

No livro VI da obra referida, o autor estabelece uma analogia entre o sol e o sentido da visão que representa uma das mais fortes conexões entre luz e conhecimento fornecidas pela filosofia. Ocorre que, num diálogo com Glauco, Sócrates, temendo não conseguir encontrar uma definição para o bem, oferece-lhe uma imagem deste construída em comparação com a imagem do Sol. “[...] é o Sol, que eu considero o filho do bem, que o bem gerou à sua

semelhança, o qual bem é, no mundo inteligível, em relação à inteligência e ao inteligível, o mesmo que o Sol no mundo visível em relação à vista e ao visível” (PLATÃO, 2014, p.205).

No diálogo platônico, com o propósito de fazer com que o jovem Glauco compreenda como se chega ao conhecimento verdadeiro, Sócrates aproxima o ato de ver do ato de conhecer. Desse modo, afirma que todos os sentidos humanos mantêm relação direta com o que sentem, exceto a visão, que necessita de um meio para se concretizar. Os olhos ou a faculdade da visão, bem como as cores e as coisas são insuficientes para que se efetue o fenômeno visível. Para que aconteça a percepção visual, outro elemento se faz necessário: a luz. É exatamente a luz que permite o discernimento das coisas, que o olho veja a cor e, por conseguinte, aquilo que lhe dá forma, volume, profundidade, dentre outras características inerentes ao visível. É pela ação do sol que as coisas podem ser vistas. Sócrates observa que a visão se constitui num movimento de simultânea atividade e passividade dos olhos. A sua atividade está articulada ao fato de possibilitar a visibilidade enquanto que a passividade se relaciona a sua dependência à luz do sol (PLATÃO, 2014).

A analogia feita por Sócrates sugere, ainda, que a verdade só é acessível aos olhos da alma ou da inteligência, ao mostrar que a luz pousa sobre os olhos e se estende destes às coisas da mesma maneira que a ideia primordial, isto é, o bem, a perfeição oferece ao espírito sua bondade para que haja a realidade inteligível. Tanto os olhos e as coisas necessitam da luz como a alma e as ideias necessitam do bem. Somente assim a alma alcança as ideias. Nestes termos, também o conhecimento é simultaneamente ativo e passivo em relação à alma. Passivo porque recebe a ação das ideias para observá-las e ativo porque o momento de recepção e contemplação que o orienta constitui a essência da alma. Como a escuridão não permite a visibilidade, também a ignorância bloqueia o acesso à verdade. A ignorância está para a alma como a cegueira está para os olhos e a escuridão para os objetos. Ambas - ignorância e escuridão - podem encobrir o conhecimento e a visão, respectivamente.

Para disseminar a sua teoria, Platão desenvolveu a “Alegoria da Caverna”, no livro VII da obra *A República*, que, dentre outras coisas, cumpre a função de explicar o processo evolutivo para se chegar ao conhecimento. No relato da “Alegoria da Caverna”, Platão postula que a realidade pode ser percebida de duas formas: a realidade sensível - acolhida pelos sentidos - e a realidade inteligível advinda do mundo das ideias. Na perspectiva do pensador, a realidade sensível não conduz à percepção verdadeira, à realidade propriamente, ao passo que a realidade inteligível constitui a fonte da verdade humana. Nestas circunstâncias, parece oportuno ao homem buscar a verdade com o objetivo de alcançar o bem.

A referida alegoria trata da história de homens que, desde a infância viviam como escravos numa caverna de apenas uma entrada, através da qual penetrava uma luz que refletia imagens provindas do exterior, diante das quais os homens ficavam imobilizados por correntes. De fato, não era possível aos prisioneiros compreender se eram vultos ou as próprias coisas que se apresentavam diante dos seus olhos, pois em todo o curso de suas vidas só tiveram acesso às sombras. Porém, um dos prisioneiros consegue romper as correntes, tendo a oportunidade de sair a conhecer e explorar o mundo exterior. Quando o homem que consegue se libertar retorna ao interior da caverna e fala da realidade observada é prontamente desacreditado pelos demais companheiros.

A alegoria criada por Platão serve ao propósito de estabelecer a diferença entre o indivíduo que se deixa enganar pelas aparências e o homem esclarecido, capaz de transpor os limites da dimensão superficial. Na alegoria, os escravos representam os homens comuns, que aceitam conformados as sombras em que vivem, ao passo que aquele que ousou romper as correntes e enfrentar os possíveis obstáculos para sair da caverna representa o filósofo, que busca a luz do conhecimento. Conforme a filosofia platônica, o problema enfrentado pelos prisioneiros reside no fato de não terem sido capazes de discernir entre a representação e a realidade, ou seja, por não compreenderem que o que se passava diante deles era apenas o reflexo de uma realidade exterior. Nestes termos, o pensador se contrapõe ao senso comum, questionando tudo aquilo que se concebe de imediato, tudo aquilo que habita a superfície das coisas. A alegoria da caverna consiste, portanto, em um modo específico de fazer compreender através de imagens aquilo que não se consegue explicar com clareza através de conceitos.

Outra perspectiva sobre o olhar, digna de nota, é a do pintor Leonardo da Vinci, que, durante o período da Renascença atribuiu ao olho a função de mediador entre o corpo e o espírito:

Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? [...] É janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento [...] Ó admirável necessidade! Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo? [...] (*Apud* CHAUÍ, 1988, p. 31).

Conforme Da Vinci, os olhos constituem a parte nobre do corpo, aquela a partir da qual emana a beleza, os sentimentos, que permite contemplar as imagens do mundo, que possui o poder de apreender a verdade, especialmente de se aproximar do divino. Tal como concebe Da Vinci, o olho é essencial ao corpo, sua ausência representaria o caos para este

último. Sua singularidade, expressa na posição do pintor, coloca-o em lugar privilegiado em relação aos demais sentidos, caracterizando-o como o mais espiritual dentre eles.

Também nos parece oportuna a visão de Jean-Paul Sartre, manifesta em capítulo intitulado “O olhar”, integrante do livro *O ser e o nada*, texto em que argumenta em favor da natureza do olhar. Em sua análise o atributo da visão é posto como consciência do ser, ancorada no pressuposto de que o homem só adquire contornos no ato de ver-o-outro através do qual obtém consciência e liberdade. Segundo Sartre “a relação entre eu e outro não é somente uma verdade ausente que viso através da presença concreta de um objeto em meu universo. [...] a cada instante o outro me olha” (2007, p. 331). Nestes termos, salienta a incidência do olhar do outro sobre mim, conforme ratifica o fragmento que se segue: “perceber é olhar, e captar um olhar não é apreender um objeto no mundo, mas tomar consciência de ser visto [...]” (SARTRE, 2007, p. 332), de modo que o olhar se configura enquanto mediador da relação do indivíduo consigo mesmo a partir do outro.

Isso nos possibilita compreender que nós só olhamos porque temos no outro o nosso alvo, sem a presença do outro, o mundo não constituiria sentido algum. O visível, para Sartre, é uma troca entre um eu e um outro, ligados permanentemente pela tarefa do ver o outro, ver o objeto. A visibilidade encerra, nos postulados sartreanos, um significado de suma importância para entendermos a relação eu *versus* outro, visto que, para ele, o homem só adquire a consciência da liberdade quando enxerga a si mesmo através do outro, isto é, quando inserido numa relação de alteridade, quando enxerga o seu avesso. Em Sartre, os olhos não só apreendem sensações e percepções físicas realizadas entre o homem e o mundo, mas, principalmente ancoram a construção simbólica das coisas, do mundo.

O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, por sua vez, assinala a dificuldade de se pensar o mundo sem a visão. Segundo o estudioso, “não há dúvida de que nosso mundo é principal e essencialmente visual, não faríamos um mundo com perfumes e sons” (MERLEAU-PONTY, 2012, p.86). O olhar funciona sempre como um elo entre o ser e o outro; o ver e o mundo encontram-se indissolavelmente interligados, de forma que somente a partir da observação é que se pode atribuir significado para a existência das pessoas, do mundo, como se a capacidade de penetrar, de se lançar à profundidade inerente ao olhar contribuísse para a constituição das coisas tornando-se familiar a elas.

Merleau-Ponty, em obra póstuma intitulada *O visível e o invisível* (1964) afirma ainda: “é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo. No sentido de que, em primeiro lugar, é mister nos igualarmos, pelo saber, a essa visão, tomar posse dela [...] como se a esse respeito tivéssemos que aprender tudo” (2012, p.16). Conforme

declara o autor, o olhar que dirigimos ao mundo não se constitui numa atividade automática, pelo contrário, trata-se de uma atividade que exige paciência, aprimoramento, adquirindo sentido numa aprendizagem sucessiva, constante.

Apesar de remontar a um passado distante, a discussão sobre a relação aparência *versus* realidade permeia o pensamento contemporâneo. O crítico Alfredo Bosi (1988) destaca que várias evidências têm apontado para o fato de que o homem moderno é um ser “predominantemente visual”. Este vive envolto numa aura de luzes, sofrendo a todo instante o apelo de imagens e cores saturadas que o fazem ancorar no sentido da visão a maior parte das suas percepções, das sensações que vivencia. No entanto, paradoxalmente ao excesso de imagens e luzes que compõem a sociedade moderna, é notória a predominância de um olhar que não percebe aquilo que contempla, decorrente do acúmulo de informações visuais, o que tem dificultado o entendimento daquilo que se lhes apresenta. Saber distinguir o real do ilusório apresenta-se como um conhecimento fundamental ao ser humano.

Também o escritor brasileiro Rubem Alves, ao discorrer sobre o olhar em crônica intitulada: “A complicada arte de ver”, corrobora essa ideia quando enfatiza que:

Ver é muito complicado. Isso é estranho porque os olhos, de todos os órgãos dos sentidos, são os de mais fácil compreensão científica. A sua física é idêntica à física óptica de uma máquina fotográfica: o objeto do lado de fora aparece refletido do lado de dentro. Mas existe algo na visão que não pertence à física. [...] Há muitas pessoas de visão perfeita que nada veem. Não é bastante não ser cego para ver as árvores e as flores (ALVES, 2004, p.1).

A posição adotada pelo escritor exprime poeticamente o caráter enigmático do olhar, que apesar de ser cientificamente explicado em seu aspecto físico, requer a presença da sensibilidade, da intuição para ser compreendido, o que permite, paradoxalmente, a existência de pessoas cujos olhos são perfeitos do ponto de vista físico, porém incapazes de enxergar a realidade. Do mesmo modo, existem cegos cuja percepção é amplamente desenvolvida.

A preocupação em desenvolver a aprendizagem do olhar recorrente entre os filósofos também é expressa na Bíblia, conforme se observa em um dos relatos em que os discípulos aproximam-se de Jesus e perguntam: “Por que usa parábolas para falar com eles?” E Jesus lhes responde:

Porque a vocês foi dado conhecer os mistérios do reino do céu, mas a eles não. [...] é por isso que eu uso parábolas para falar com eles: assim eles olham e não veem, ouvem e não escutam nem compreendem [...] porque o

coração deste povo se tornou insensível. Eles são duros de ouvidos e fecharam os olhos para não ver com os olhos e não ouvir com os ouvidos, não compreender com o coração e não se converter. [...] vocês, porém, são felizes porque seus olhos veem e seus ouvidos ouvem (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p.1197).

A resposta dada por Jesus aos discípulos remete à questão da ausência de atenção, de sensibilidade com que as pessoas dirigem o olhar às coisas, atendo-se apenas à camada superficial que as recobre. A essência que constitui aquilo que olhamos não pode ser alcançada somente através dos olhos, pelo contrário, exige, principalmente, interpretação e poder de reflexão.

Na Bíblia Sagrada, concebida aqui como a grande narrativa mítica ocidental, a presença da luz está relacionada ao conhecimento em muitas passagens tanto do Novo como do Velho Testamento. Desde o primeiro capítulo do livro de Gênesis, onde é narrada a criação do mundo e da humanidade, várias imagens aludem à importância dada à luz, apresentada como agradável aos olhos de Deus, em detrimento das trevas compreendidas como ausência de forma, vazio.

No princípio Deus criou o céu e a terra. A terra estava sem forma e vazia; as trevas cobriam o abismo. E um vento impetuoso soprava sobre as águas. Deus disse: “que exista a luz!” E a luz começou a existir. Deus viu que a luz era boa. E Deus separou a luz das trevas: a luz Deus chamou “dia” e as trevas Deus chamou “noite” (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p.14).

E prosseguindo com a criação, Deus fez o firmamento com o propósito de separar as águas e chamou-o “céu”. Depois criou o mar e a terra e ordenou:

“Que existam luzeiros no firmamento do céu, para separar o dia da noite e para marcar as festas, dias e anos; e sirvam os luzeiros do firmamento do céu para iluminar a terra” [...] Deus fez os dois grandes luzeiros: o maior para regular o dia e o menor para regular a noite e as estrelas (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p.14).

Considerando a necessidade de iluminar a terra, Deus criou dois luzeiros (o sol e a lua), decidindo colocá-los no firmamento do céu, isto é, na parte superior, o que lhes confere posição privilegiada. Nessa passagem da narrativa, a luz, e conseqüentemente o sol, adquirem relevo visto que para além da função de iluminar são eleitos como mediadores da distribuição e contagem do tempo.

Após o processo de criação, porém ainda no livro de Gênesis, Adão e Eva se encontram no Jardim do Éden, local em que a astuta serpente se dirige a Eva perguntando-lhe: “É verdade que Deus disse que vocês não devem comer os frutos do jardim?” Ao que Eva responde referindo-se ao fruto da árvore que se localiza no centro deste: “vocês não comerão dele, nem o tocarão, do contrário vocês vão morrer”. Com o propósito de incentivar a desobediência, a serpente afirma: “de modo algum vocês morrerão. Mas Deus sabe que, no dia que vocês comerem o fruto, os olhos de vocês se abrirão e vocês se tornarão como deuses, conhecedores do bem e do mal” (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p.16).

De fato, tendo ambos provado o fruto que era “uma delícia para os olhos e desejável para adquirir discernimento” (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p.16), perceberam que estavam nus e envergonharam-se um do outro e ambos da presença de Deus. Especificamente nessa passagem, os olhos servem ao propósito da aquisição do conhecimento do bem e do mal. Desta ótica, o ato de abrir os olhos se configura como uma abertura à luz, a capacidade de discernir, de compreender a si mesmo e o mundo a sua volta.

A respeito da necessidade de enriquecimento da capacidade de olhar também são oportunas as palavras de Rouanet por questionarem o caráter ingênuo da visão imediatista, que citamos na sequência:

O homem que aprendeu a olhar desconfia da percepção imediata, quase sempre ilusória e relativa comparando-a a outras formas de percepção, que dão do mesmo objeto uma visão diferente. Ele opõe a visão etnocêntrica de um olhar ingênuo, que transforma em absolutos os valores e instituições de sua própria cultura, à percepção por assim dizer etnográfica de um olhar que passou pela pedagogia da diferença e do pluralismo (1988, p.135).

A aprendizagem do olhar de que fala o estudioso consiste exatamente na passagem do olhar superficial, irrefletido, para um olhar que se aprofunda, que se entranha, que se confunde com o seu objeto examinando-o para que possa conhecê-lo em suas múltiplas faces. O refinamento do olhar faz com que saltem aos olhos os detalhes despercebidos pelo olhar descuidado, concebido de imediato.

Ao longo do tempo a tradição atribuiu ao olhar importância singular, ao concebê-lo como meio de acesso à verdade, ancorada no princípio de que os olhos condensam em si sentimento e conhecimento. No entanto, a perspectiva contemporânea adotou uma postura investigativa a respeito da adoção dessa posição. Em capítulo introdutório à coletânea *O olhar* (1988) intitulado “De olhos vendados”, Novaes apresenta uma série de questionamentos

acerca do lugar ocupado pelo olhar em nossa cultura, bem como a sua soberania sobre os outros sentidos, conforme se observa a seguir:

Se a realidade é o domínio do impreciso, das sombras e das coisas ocultas, por que a ciência - ou a precisão científica - passou a ter soberania sobre os sentidos? E por que dentre os sentidos o olhar é o primeiro a ser chamado de ordem? Seria por que de todos os sentidos a vista é o que nos faz adquirir conhecimentos, nos faz descobrir as diferenças? Ou é em virtude do prestígio que a visão passou a ter em nossa cultura concentrando em si a inteligência e as paixões? Por que o olhar ignora e é ignorado na experiência ambígua das imagens que não cessam de convidá-lo a ver? (NOVAES, 1988, p.9).

O fragmento citado questiona o fato de que a ciência se mantém soberana em relação aos sentidos, bem como o de atribuir ao olhar um lugar de destaque entre estes, em virtude do prestígio que a cultura lhe conferiu ao longo do tempo. Na compreensão do autor, a percepção acontece mediante a ação conjunta dos sentidos, sendo, portanto, resultante de interações corpóreas capazes de realizar infinitas combinações, embora possa se sobressair um ou outro sentido. Dessa forma, ironiza a displicência do olhar, por tantas vezes ignorar aquilo que não deseja ver.

O olhar sempre foi reconhecido como um dos sentidos mais expressivos e simbólicos que o homem contém em si, quer na visão clássica quer na visão moderna, cujo sincretismo envolve, apalpa, apodera-se das coisas visíveis, ultrapassa o globo ocular, revela subjetividades. Entretanto, Merleau-Ponty observa que a percepção da realidade não se reduz exclusivamente à visão. Na verdade, postula que é com todo o corpo que percebemos: “a interrogação da pintura visa a essa gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.25). E só depois dessa percepção é que as coisas passam a nossa consciência, transformando-se em conhecimento de algum tipo. “O que a luz traça em nossos olhos e dali em nosso cérebro não se assemelha ao mundo visível. Das coisas aos olhos e dos olhos à visão não passa nada mais que das coisas às mãos do cego e, das suas mãos, ao seu pensamento” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 30). E, seguindo o caminho inverso, “não há visão sem pensamento. Mas não basta pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado; nasce ‘por ocasião’ daquilo que sucede no corpo, é ‘excitada’ a pensar por ele” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 36).

O olhar, à luz do pensamento merleau-pontyano, se configura numa atividade contínua, que não pode se pautar somente na atividade sensorial, admitindo a sua natureza

suprassensível, abarcando uma totalidade que transcende o ângulo da superfície, o que leva o filósofo à seguinte afirmativa:

Pois se é certo que vejo minha mesa, que minha visão termina nela, que ela fixa e detém meu olhar com sua densidade insuperável, como também é certo que eu, sentado diante de minha mesa, ao pensar na ponte da Concórdia, não estou mais em meus pensamentos, mais na ponte da Concórdia; e que, finalmente, no horizonte de todas essas visões ou quase-visões está o próprio mundo que habito, o mundo natural e o mundo histórico, com todos os vestígios humanos de que é feito – é certo também que esta certeza é combatida, desde que atento para ela, porquanto se trata de uma visão *minha* (MERLEAU-PONTY, 2012, p.17).

O exemplo dado por Ponty se assenta inicialmente na problematização do que seja o visível ou o invisível a partir de questões como: existe a possibilidade de perceber aquilo que não se apresenta aos olhos? A resposta para tal questionamento se encontra esboçada no percurso que segue a obra *O visível e o invisível*, no interior da qual afirma que:

o sentido é invisível, mas o invisível não é contraditório do visível: o visível possui ele próprio, uma membrura de invisível, e o in-visível é a contrapartida secreta do visível [...] todo o esforço para aí vê-lo o faz desaparecer, mas ele está na linha do visível, é a sua pátria virtual, inscreve-se nele (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 200).

Com essa explanação, o autor acentua que é a partir da interpretação que se apreende as coisas, os seres e os objetos; sem esta, não conseguimos nos integrar ao mundo, agir nele de forma concreta. Para Merleau-Ponty, o olhar não se realiza, necessariamente, na presença de um corpo físico, pelo contrário, é sempre capaz de superar os traços da recepção e do armazenamento de imagens; por essa razão existe uma série de fatores que se agregam para permitir ver tanto aquilo que se apresenta mediante os nossos olhos como aquilo que a nossa imaginação nos permite alcançar. Nestes termos, a capacidade de olhar se dá, inclusive, através de imagens criadas mentalmente. Somente a utilização dos olhos físicos não é capaz de propiciar a percepção da essência das coisas, do mundo. A visão é sempre resultante de um entrecruzamento do olho e do espírito, uma vez que o mundo é constituído de uma série de coisas que o olho sozinho não consegue captar.

Observa-se, mediante os postulados dos autores citados, a preocupação em enfatizar a complexidade do olhar. Sua abrangência não se limita ao aspecto físico, que conforme Alves (2004) é de fácil compreensão científica, mas se caracteriza especialmente pelo seu caráter simbólico, o que exige o aprendizado apontado por Ponty (2012) e Rouanet (1988),

permitindo a variedade de interpretações que podem ser atribuídas ao mesmo objeto quando observado por indivíduos diferentes, ou ainda, pelo mesmo indivíduo sob diferentes perspectivas. Também é notório que o olho, órgão físico da visão, seja por vezes insuficiente para fazer com que esta se processe. O olhar se configura, pois, como:

[...] instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime. [...] As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador. [...] O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p.653).

Dentre os estudos que investigam as peripécias do olhar, muitos revelam posicionamentos divergentes em um ou outro aspecto, porém, se não em todos, mas na maioria deles, um aspecto é recorrentemente apontado: a sua reversibilidade. O olhar é sempre recíproco, é sempre um elo entre o que olha e o que é olhado. O olho, órgão físico da percepção visual, é natural e talvez universalmente considerado um ‘símbolo da percepção intelectual’.

Em diversas culturas como a indígena, por exemplo, o ato de abrir os olhos é considerado um rito de iniciação ao conhecimento. Entre os bambaras, a vista representa a totalidade dos sentidos podendo substituir os demais, pois “o olho, de todos os órgãos dos sentidos, é o único que permite uma percepção com caráter de integralidade. Os bambaras dizem: a visão é o desejo; o olho é a cobiça, e enfim o mundo do homem é seu olho” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p.656).

Conforme vimos acima, a filosofia e a mitologia compartilham da ideia de que o olhar comporta um valor suprassensível, uma vez que não se reduz, especificamente, à ação do olho, a um pequeno recorte daquilo que constitui o visível. Desde que instruído, devidamente direcionado, espiritualmente envolvido o olhar tende a estender-se, a aprofundar-se, a abarcar uma totalidade.

Embora o olho humano seja organicamente menos potente do que o da águia, por exemplo, isso não significa que não sejamos aqueles que exercem a faculdade da visão com maior qualidade, quiçá melhor proveito; somos inegavelmente os seres capazes de melhor enxergar, pois, é através da interpretação, característica peculiar aos humanos, que podemos olhar para as coisas de forma ampla, profunda. O ato de olhar mobiliza distintos sentimentos, questões de natureza material e espiritual, dá vazão a ideias preconcebidas ou não, adentra às

esferas simbólicas. Sua essência é ao mesmo tempo o princípio da aparição do sentido e transformação deste.

1.2. O olhar na mitologia

O ser humano está sempre à procura de um sentido para a vida, demonstrando curiosidade em conhecer a origem, o presente e o destino de sua espécie, afligindo-se com as contrariedades, comemorando os seus sucessos, isto é, está sempre analisando sua vida sob diferentes perspectivas. Constitui característica fundamental da mente humana a aptidão para o desenvolvimento de ideias e experiências cujas peculiaridades a razão desconhece. Desse modo, a imaginação - “faculdade que nos permite pensar a respeito das coisas que não se situam no presente imediato, e que quando percebemos não tem existência objetiva” (ARMSTRONG, 2005, p.9) - consiste na habilidade que propicia o desenvolvimento da religião e da mitologia. Primordialmente, a mitologia investe na perspectiva de oferecer ao homem caminhos para que possa se localizar, se organizar no mundo e encontrar uma direção.

Os relatos míticos se perpetuam em função da sua natureza sagrada, versam sobre o modo como viveram os antepassados, deliberam sobre a possibilidade da existência póstuma, explicam experiências cotidianas as quais o ser humano não consegue compreender senão associando-as a circunstâncias extraordinárias como a capacidade de transcender a realidade objetiva, palpável, dentre outros aspectos ligados à existência humana.

A vasta literatura produzida através das escavações arqueológicas, dos estudos da cultura dos povos antigos, dentre outros instrumentos de pesquisa revela que “os seres humanos sempre foram criadores de mitos” (ARMSTRONG, 2005, p.7). Estudos mostram que os homens mais primitivos como o homem de Neandertal imaginavam que “o mundo material sensível não era a única realidade” (ARMSTRONG, 2005, p.8). Desse modo, desde épocas remotas, o homem tem procurado compreender a sua jornada nesse mundo.

Também conhecida como “filosofia perene” - tendo em vista o fato de fazer parte da cultura de todas as sociedades até o deslanchar da ciência moderna, bem como a sua sobrevivência nas sociedades tradicionais - a mitologia, por sua natureza religiosa e simbólica, nos faz pensar que existem muitas coisas que não se apresentam diretamente aos nossos olhos, sendo que “a crença nessa realidade invisível, porém mais poderosa, por vezes, chamada de mundo dos deuses é um tema básico da mitologia” (ARMSTRONG, 2005, p.10). Nesse sentido, as narrativas míticas são indispensáveis para a explicação de fatos excepcionais, principalmente aqueles relacionados com a divindade, com a percepção

intuitiva, tendo sido, portanto, “criada para nos auxiliar a lidar com as dificuldades humanas mais problemáticas” (ARMSTRONG, 2005, p.11).

Com o advento da ciência e conseqüentemente das crescentes inovações tecnológicas, o pensamento mitológico foi bastante questionado, considerando o fato de não ser um conhecimento pautado no princípio da razão, isto é, que não é passível de ser comprovado cientificamente, embora a imaginação, entendida como base do pensamento mítico, seja também constitutiva do pensamento científico, uma vez que este último também a utiliza no seu processo de sistematização do conhecimento. Ambas, mitologia e ciência recorrem em maior ou menor grau à faculdade da imaginação e compartilham do propósito de nos fazer desfrutar do que este mundo pode nos oferecer, bem como de manter firme o desejo de nele permanecer (ARMSTRONG, 2005).

Concebido como “fábula”, “invenção” ou “ficção” durante o século XIX, o mito recupera com os estudos realizados por “eruditos ocidentais” a acepção de “história verdadeira”, que as sociedades antigas lhe atribuíam por seu caráter “sagrado, exemplar e significativo” (ELIADE, 2007, p.7), o que permite hoje a coexistência de ambos os sentidos para o termo, haja vista que em virtude das críticas de Xenófanes, os gregos foram destituindo gradativamente o “valor religioso e metafísico” (ELIADE, 2007, p.8) de que se serve o mito, com reforço do “judeu-cristianismo” que passou a considerar ilusório tudo o que não tenha conquistado reconhecimento com base em preceitos bíblicos.

Definir mito não se constitui numa tarefa simples, em virtude da sua abrangência, no entanto, muitos pesquisadores têm reunido esforços para sistematizar um conhecimento acerca deste. Nesse sentido, considerada a amplitude da temática, Eliade apresenta a concepção que julga ser a “menos imperfeita”.

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade que passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma criação: ele relata de que modo ele foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente (ELIADE, 2007, p.11).

Em suas ponderações sobre a relação mito e linguagem Cassirer (1985) aponta que a palavra assume poder extraordinário no contexto das narrativas míticas, tendo sua importância equiparada a dos deuses, haja vista que a evocação destes se faz mediante um discurso específico que não pode ser desconsiderado durante todo o ritual. Para o autor,

A linguagem e o mito se acham em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um se vai desprendendo como membro independente. Ambos são ramos diversos da mesma formação simbólica, que brota do mesmo ato fundamental, e da elaboração espiritual, da concentração e da elevação da simples percepção sensorial (CASSIRER, 1985, p.106).

O posicionamento de Cassirer sugere a possibilidade de uma procedência comum que aproxima a consciência mítica da consciência linguística: “a formação simbólica”. Tanto na esfera da linguagem como no contexto mítico persiste um esforço de figurar uma realidade objetiva em termos simbólicos que sejam capazes de concentrar a percepção sensorial a partir da qual se originam as metáforas de que se servem a linguagem e os mitos.

A atualização do mito no discurso literário é antiga, podendo ser explicada pela natureza oral em que ambos se fundamentam, pela peculiaridade de acolher o desejo de conhecimento das origens, a compreensão dos paradoxos, das dúvidas e inquietações que atravessam o comportamento humano, ou mesmo por configurar uma situação de interpretação semelhante. Tanto a literatura como os mitos expressam através de narrativas orais ou escritas, mensagens que não são diretamente manifestas, pelo contrário, se apresentam como discursos complexos, enigmáticos que constituem sentido de acordo com as situações que os evocam.

O mito enquanto narrativa de caráter especial que se perpetua de geração em geração através da oralidade, tal como concebe Eliade (2007), alcançou sua fase áurea com a civilização grega reconhecida dentre as demais civilizações antigas pelo fato de ter criado inúmeras narrativas míticas, motivada pelo desejo de explicar fenômenos até então incompreendidos. Desse modo, retoma-se o estudo da mitologia grega, bem como de outras mitologias, mesmo nas sociedades onde a ciência impera, porque existem inúmeras questões relativas à humanidade que a ciência não consegue explicar.

Muitas histórias e mitologias recorrem à associação entre olho e espírito ou luz e conhecimento para elucidar fenômenos incompreensíveis, apresentando personagens cegas como alguém que enxerga para além do visto e do imediato e, assim, para além das aparências. Na literatura grega, por exemplo, a clássica tragédia de Sófocles (496? - 406 a.C) denominada *Édipo Rei* recorre à metáfora do olhar com o propósito de confirmar a atribuição da clarividência aos indivíduos cujos olhos não têm luz. Na referida tragédia, a personagem Tirésias, embora seja fisicamente cega, consegue compreender todos os mistérios, as verdades mais profundas, invisíveis do ponto de vista material.

Conforme destaca o *Dicionário de mitologia grega e romana* (KURY, 2009) Tirésias foi um famoso adivinho tebano, que certa vez, ao seguir ao monte Citéron para orar, encontrou um casal de cobras copulando, as quais se voltaram contra ele. Pelo fato de ter conseguido matar a fêmea foi transformado em mulher. Sete anos mais tarde, ao retornar ao monte encontrou outro casal de cobras também copulando, matou o macho e recuperou sua verdadeira forma. Porém, tempos depois, em razão de ser conhecedor das particularidades dos dois sexos, foi escolhido como mediador de uma questão entre Zeus e Hera (Quem sente mais prazer na relação sexual, o homem ou a mulher?) Sua resposta (Se dividirmos o prazer em dez partes, a mulher fica com nove e o homem com uma) descontentou a deusa, que o tornou cego. Em compensação, recebeu de Zeus o privilégio de viver muitas existências e o dom da profecia.

Na tragédia referida, o cego Tirésias é consultado por Édipo, então rei da cidade de Tebas, mediante a necessidade de descobrir quem assassinou a seu pai Laio, conforme mostra o fragmento que se segue:

Ó Tirésias, tu que conheces todas as coisas, do mais claro ao mais denso dos mistérios, e os sinais do céu e da terra... Mesmo sem ver, bem sabes do mal que assola a cidade; para a sua defesa e salvação, só nos resta recorrer a ti, ó Rei! Apolo, como deves ter ouvido de meus emissários, nos fez saber que só nos libertaremos do flagelo que nos maltrata se os assassinos de Laio forem encontrados, e então mortos ou desterrados (SÓFOCLES, 2003, p.37).

No decorrer da obra são feitas inúmeras referências à visão, tanto no que se refere ao seu aspecto literal quanto ao sentido metafórico. Ao longo da tragédia, o olhar racional e o espiritual são apresentados como enfrentando-se numa arena, pois tanto Édipo como o místico se dedicam à defesa do modo de olhar que praticam. Hesitando em revelar a verdade porque apiedado pelo infortúnio daquele que a deseja conhecer, Tirésias desperta a cólera de Édipo que lhe profere graves injúrias: “Ó homem vil e celerado!”, as quais o cego responde: “Censuras em mim a teimosia, por que ignoras o que adviria das minhas palavras!” (SÓFOCLES, 2003, p.38). Em virtude da hesitação do adivinho, Édipo acusa-o de ser o assassino a quem procura constrangendo-o, portanto, a revelar a verdade. “Pois saiba que é sobre a tua cabeça que recai a maldição que tu me lançaste” (SÓFOCLES, 2003, p.39). Porém, Édipo considera estas palavras insensatas e passa a ofender o místico em sua cegueira: “teu olhar está na treva perene... Não tens poder algum contra mim, que vivo em plena luz” (SÓFOCLES, 2003, p.40). Mediante este questionamento de sua clarividência, Tirésias se pronuncia: “Digo-te pois, já que ofendeste minha cegueira, que os olhos que tens não

enxergam teus males[...] e sobre esses olhos que agora gozam da luz, breve cairá a treva perene” (SÓFOCLES, 2003, p.41).

Ao longo do diálogo entre Édipo e Tirésias observamos um embate que se estabelece entre a luz da razão e a luz interior, ou seja, é criado um ambiente conflituoso entre o discurso racionalista de Édipo e a verdade espiritual de que Tirésias se revela conhecedor. Porém, Édipo descobre através da revelação do místico que, involuntariamente, assassinou seu pai, casou e teve filhos com sua mãe, informação confirmada numa sequência de ações que se desencadeiam após o testemunho do místico. Nessa tragédia, a visão racional não consegue se sobrepor, uma vez que Édipo, tendo olhos luzentes ignora sua origem e os crimes que cometeu, ao passo que Tirésias, sendo fisicamente cego é capaz de enxergar a verdade mais oculta. Enquanto o cego é agraciado com o dom da clarividência, o rei que tinha olhos luzentes é ofuscado pela sua racionalidade. Sem poder duvidar da verdade proferida pelo adivinho, Édipo compreende que seus olhos só lhe permitiram ver a superfície das coisas, decidindo arrancá-los, como confirma o excerto abaixo:

Depois de ser o maior entre os tebanos, dessa gloria me privei condenando-me, ao ordenar que expulsassem da cidade o sacrílego, impuro diante dos deuses [...] descoberta em mim mesmo tamanha impureza, poderia eu contemplar o povo de Tebas? Ah, certamente que não! (SÓFOCLES, 2003, p.70).

Este ato, antes de representar uma punição, se configura como o caminho a ser seguido para que Édipo se torne semelhante a Tirésias, isto é, para que possa abrir-se para o olhar interior, para a luz que sobrevive a qualquer escuridão. A trajetória seguida por ele após a mutilação dos olhos configura um reaprendizado do olhar que se ancora na mais profunda intuição, na capacidade de interpretação a que corresponde a verdadeira lucidez.

Conforme ensina a tragédia, o visível se constitui de pelo menos dois lados: um aparente, sensorial, outro profundo, espiritual. Sendo que o primeiro é possuído por Édipo, que racionalmente desvendou o enigma proposto pela esfinge e o segundo possuído por Tirésias, exímio conhecedor dos mistérios inacessíveis à razão. Quando Édipo se conscientiza da verdade comunicada por Tirésias procura na automutilação dos olhos meio para desenvolver a aprendizagem do olhar; acredita que se libertando da superficialidade das imagens produzidas pelos olhos do corpo, possa enxergar com os olhos da alma, possa abarcar a totalidade do visível.

No que tange a problematização da metáfora do olhar no contexto mítico, também é emblemático o mito de Narciso. Apesar de ter sido bastante propagada na cultura ocidental, a

origem da personagem e a gênese dessa lenda continua, até hoje, desconhecida. Narciso tem sido fonte de inspiração para vários artistas, a começar pelo poeta romano Ovídio, autor do livro *Metamorfoses* (2003), no qual a lenda se apresenta perfeitamente constituída e adquire significação mítica (cf. FAVRE, 1988). O poema de Ovídio é considerado a versão literária mais conhecida do mito referido.

Ao longo dos séculos foram encontradas várias versões para esse mito, dentre as quais é recorrente a narrativa de um jovem de rara beleza que se apaixona pela sua própria imagem ao vê-la refletida nas águas de um lago, passando a contemplá-la até morrer. Conforme Kury (2009)², Narciso era filho de Céfiso (deus do rio) e da ninfa Liríope. Por ocasião do seu nascimento, seus pais desejosos de saber qual seria o destino daquela criança consultaram o sábio Tirésias, o qual profetizou que Narciso teria longa vida se não visse a própria face. Em virtude de sua beleza, muitas moças e ninfas se apaixonaram por ele quando se tornou rapaz, entretanto, nenhuma delas foi correspondida, pois Narciso era orgulhoso e indiferente ao amor.

A ninfa Eco foi tocada profundamente por tamanha beleza, apaixonando-se perdidamente. Inconformada com a indiferença de Narciso, afastou-se amargurada para o deserto e por lá definhou até que restaram apenas os seus gemidos. As moças desprezadas por Narciso, rogavam aos deuses que as vingassem. Assim, Nêmesis (deusa da vingança universal) apiedou-se delas e fez com que o jovem, após uma caçada num dia muito quente, se debruçasse sobre uma fonte para beber água. Nessa posição ele viu o seu rosto refletido na água e apaixonou-se pelo próprio reflexo. Descuidando-se de tudo o mais, dedicou-se a contemplação ininterrupta da imagem de si até a morte. A lenda diz ainda, que no próprio Hades, o jovem procurava ver nas águas turvas do Estige as feições pelas quais se enamorou, e que no local de sua morte nasceu uma flor de beleza singular que recebeu o seu nome.

Narciso experimenta uma face angustiante, perturbadora do amor, uma vez que se torna ao mesmo tempo sujeito e objeto da relação amorosa. Seu infortúnio reside no fato de desejar algo que não consegue alcançar efetivamente, como esclarecem os versos de Ovídio que citamos na sequência:

² Kury (2009) apresenta outras duas versões do mito. Uma delas diz que Narciso despertou o amor de um rapaz chamado Aminias, que não foi correspondido. Incomodado com a insistência do rapaz, Narciso presenteou-lhe com uma espada. Percebendo a crueldade de seu amado, Aminias suicidou-se, suplicando aos deuses que o vingassem. Mais tarde, Narciso apaixonou-se por si mesmo e no infortúnio de seu amor impossível, suicidou-se também. Na outra versão, Narciso tinha uma irmã gêmea idêntica a ele e que amava muito. Ao vê-la morrer ficou inconsolável. Logo após, vendo a sua própria imagem refletida num lago, teve a impressão de que estava vendo sua irmã e ficou aliviado, então passou a vim ver-se na fonte, assiduamente, para suavizar sua tristeza imensa.

Ele quer a si próprio; o amante virou o amado,
 O perseguido, o perseguidor. Tenta várias vezes
 Beijar a imagem refletida na água,
 Afunda nela seus braços na tentativa de abraçar o rapaz que vê ali,
 E constata que o rapaz, ele mesmo, é esquivo, sempre.
 E sem saber o que vê, mas ardendo de desejo,
 Sente que a imagem zomba dele e o provoca.
 Porque tentar capturar uma imagem fugidia,
 Pobre jovem crédulo? O que você busca não está em nenhum lugar,
 E se você se virar, levará com você
 O garoto que ama. A visão é apenas uma sombra,
 Só um reflexo, sem qualquer conteúdo.
 Vem com você, fica com você, vai
 Com você, se é que você pode ir embora (OVIDIO, 2003, p. 63-64)

Ao apaixonar-se pela própria imagem, Narciso revela um problema na sua formação identitária, resultante da confusão entre o ser e a imagem que dele se faz, ou seja, não consegue distinguir o eu e o outro, por isso se deixa levar pelo desejo veemente de alcançar algo de natureza fugidia, espectral que o acompanha sempre, mesmo que ele não perceba. Dessa forma, a sua insistência se torna infrutífera e martirizante, pois a cada movimento seu, a imagem desaparece.

Tendo a ilusão de ser um indivíduo uno, completo, Narciso não consegue perceber que o reflexo representa uma divisão do eu, outra parte de si. Entretanto, vive o drama de buscar incessantemente a parte faltante, o que o caracteriza como indivíduo fragmentado, isto é, dedica-se à tentativa frustrada de capturar sua própria imagem no lago que a reflete, o que culmina na sua morte. Seu engano nasce, portanto, de um desequilíbrio na sua maneira de amar que privilegia o eu em detrimento do outro, ideia que se comprova pelo fato de que esse jovem não conseguiu amar a ninguém, além si mesmo.

No contexto do mito referido, a questão do olhar adquire notoriedade enquanto reveladora do desdobramento da identidade da personagem, porque a visão da própria imagem refletida nas águas do lago cumpre a função de revelar-lhe os traços da sua personalidade aos quais ele não tinha acesso. Nesses termos, o ato contemplativo que se desenvolve mediante a imagem refletida, manifesta ao rapaz algo velado, algo aparentemente invisível. Assim, a experiência de visibilidade pela qual ele passou adquiriu a profundidade necessária para transpor a barreira da superfície, atingindo-o em seu íntimo, o que acarretou os questionamentos, as dúvidas sentidas pela personagem em face da nova realidade em que se insere. Compreendemos, portanto, que o castigo desferido pela deusa condenou Narciso a um estado de cegueira, isto é, ao desconhecimento de si, pois a verdade humana reside no autoconhecimento, como esclarece a máxima de Sócrates: “Conhece-te a ti mesmo”.

Sobremaneira, os sentidos do olhar na lenda referida são compatíveis com a perspectiva defendida por Platão, com a narração do Mito da Caverna, como também nos mitos de Édipo e Tirésias abordados por Sófocles na tragédia *Édipo-rei*, os quais discutimos anteriormente. Neles, a metáfora do olhar atua como propulsora da busca pelo conhecimento, possibilitando às personagens o acesso ao mundo recoberto pelas sombras, por aquilo que cada indivíduo ignora em si mesmo.

São incontáveis as referências ao olhar expressas em discursos canônicos e modernos, bem como ao contraste entre luz e sombra ou escuridão, usadas como imagens para a explicação do que seja o bem e o mal, o certo e o errado, o sagrado e o profano, o que nos faz concordar com Ginzburg (2003-2004) quando diz que muitas imagens bíblicas contribuem para a disseminação da ideia de que é através do olhar que se chega à verdade, que se adquire conhecimento, preponderante no discurso da tradição.

A literatura enquanto espaço fecundo para a manifestação do imaginário constitui-se num importante instrumento para a atualização dos mais diversos mitos e símbolos que compõem a cultura de um povo. A esse respeito, Vernant (1992) acrescenta que a palavra escrita, isto é, o discurso literário pelo seu caráter mais racional e inteligível permite às narrativas míticas conservarem a acepção de palavra verdadeira vigente nas civilizações antigas porque “a organização do discurso escrito é paralela a uma análise mais cerrada, um ordenamento mais estrito da matéria conceitual” (VERNANT 1992, p.173). Desse modo, mesmo em meio às transformações decorrentes do passar do tempo e da evolução do pensamento humano, as narrativas míticas permanecem vivas em inúmeras manifestações da ficção moderna.

O olhar é assunto amplamente evocado em mitos clássicos como o mito de Narciso, de Argos Panoptes, de Édipo, como também em passagens das escrituras sagradas presentes no livro de Gênesis, no qual o ato de abrir os olhos adquire a conotação de esclarecimento, de Marcos, que narra a cura de um cego em Betsaida revelando que a verdadeira cegueira está relacionada à falta de fé, dentre outros. É *mister* salientar que a obra da escritora brasileira Clarice Lispector dialoga frequentemente com as narrativas clássicas, atualizando metaforicamente certas “verdades” universais sobre a natureza mítica e mística do olhar, o que se verifica em imagens que remontam ao pensamento dos gregos e às narrativas bíblicas. Neste trabalho, procuramos analisar a metáfora do olhar em contos da obra *A legião estrangeira* (1964), partindo do diálogo que esta estabelece com algumas narrativas míticas e bíblicas.

A presença constante de estrábicos, míopes, cegos representados como portadores da capacidade de ver além das aparências, isto é, como alguém que independe da visão, do ponto de vista do órgão físico, para compreender o mundo e, sobretudo a si mesmo, no âmbito da literatura clariceana são apropriações metafóricas do discurso mítico. Na poética da referida escritora a cegueira é empregada como recurso para desvelar uma realidade que transcende a percepção ótica, adquirindo forte conotação simbólica, conforme retratam as quatro narrativas que constituem o nosso *corpus*.

A ficção de Clarice Lispector, que figura uma “poética do olhar” na acepção de Pontieri, alude reiteradas vezes ao discurso mitológico. Notadamente nos contos que integram *A legião estrangeira*, entrevemos no modo de olhar de várias personagens ressonâncias de Histórias Bíblicas, do Mito da Caverna, de Édipo, de Tírsias, enfim distintas narrativas da tradição que versam sobre o olhar. A poética clariceana, motivada pela perspectiva de problematizar aspectos da condição do homem no mundo, promove um diálogo com a mitologia clássica, mantendo vivas as reflexões que estas narrativas suscitam no imaginário popular. Apresenta uma perspectiva atualizada do tema, tendo em vista que não admite a supremacia do olhar em relação aos outros sentidos, nem concebe separadamente corpo e espírito, como veremos adiante.

Tendo abordado sumariamente as concepções de olhar que permeiam o discurso da tradição filosófica e mitológica, e considerando que o discurso literário se caracteriza pelo diálogo com ambos os campos do saber aos quais nos reportamos até aqui, julgamos necessário investigar quais as conotações que o olhar adquire no âmbito da literatura. Nosso objetivo é compreender as bases que justificam a recorrência do emprego da metáfora do olhar no contexto da obra *A legião estrangeira* de Clarice Lispector, pois, conforme a leitura atenta da obra, observamos que se estende a boa parte de sua poética, o que motiva a realização deste trabalho.

1.3. O olhar na literatura

Dado o caráter mimético que é inerente à literatura, esta tem refletido com frequência a importância que a humanidade tem atribuído à visão ao longo do tempo. Vários ícones da literatura têm abordado em suas obras as múltiplas faces que o olhar comporta e os significados que assume mediante a problematização dos sentidos da percepção humana.

Nessa perspectiva, consideramos oportuno levantar uma visão sumária da razão do tema do olhar ter despertado a atenção de poetas, nos mais variados períodos, quer da

literatura brasileira quer da literatura estrangeira. Assim, com o propósito de ilustrar a recorrência do tema, apontamos alguns exemplos de obras em que a metáfora do olhar ocupa lugar de relevo.

Começamos por um texto recente e já referido neste trabalho que, oportunamente, se encarrega de apresentar as impressões de nomes consagrados na esfera da literatura no que tange à temática que perseguimos. Trata-se da crônica “A complicada arte de ver”, do escritor Rubem Alves, publicada no jornal Folha de São Paulo em março de 2004. A crônica inicia-se com uma conversa na qual uma mulher diz que acredita estar ficando louca em virtude da visão que teve de uma cebola enquanto a cortava.

— Faz uns dias, eu fui para a cozinha para fazer aquilo que já fizera centenas de vezes: cortar cebolas. Ato banal sem surpresas. Mas, cortada a cebola, eu olhei para ela e tive um susto. Percebi que nunca havia visto uma cebola. Aqueles anéis perfeitamente ajustados, a luz se refletindo neles: tive a impressão de estar vendo a rosácea de um vitral de catedral gótica. De repente, a cebola, de objeto a ser comido, se transformou em obra de arte para ser vista! E o pior é que o mesmo aconteceu quando cortei os tomates, os pimentões... Agora, tudo o que vejo me causa espanto (ALVES, 2004, p.1).

Relatada a sua experiência de visibilidade, o profissional que lhe atendera apresentava-lhe a “Ode à cebola” de Pablo Neruda e lhe diz:

— Essa perturbação ocular que a acometeu é comum entre os poetas. Veja o que Neruda disse de uma cebola igual àquela que lhe causou assombro: ‘Rosa de água com escamas de cristal’. Não, você não está louca. Você ganhou olhos de poeta... Os poetas ensinam a ver (ALVES, 2004, p.1).

Desse modo, a crônica segue no esforço de elucidar que adentrando à superfície do visível existe um mundo escondido, camuflado que se torna perceptível através do olhar poético, isto é, do olhar intuitivo, profundo. O autor discorre ainda sobre a dificuldade de se compreender o olhar, atestando que “existe algo na visão que não pertence à física” (ALVES, 2004, p.1).

Ao final da crônica, Rubem Alves acrescenta:

A diferença se encontra no lugar onde os olhos são guardados. Se os olhos estão na caixa de ferramentas, eles são apenas ferramentas que usamos por sua função prática. [...] Mas, quando os olhos estão na caixa dos brinquedos, eles se transformam em órgãos de prazer. Para ter olhos brincalhões, é preciso ter as crianças por nossas mestras (2004, p.1-2).

É lícito destacar que Alves cita uma gama de personalidades do universo literário, cada uma com seu modo de ver e interagir com o mundo, as quais são unânimes em considerar que o olhar deve transcender a superfície das coisas, reconhecendo, portanto, o caráter metafísico, suprassensível, simbólico que o constitui, para além da consciência da necessidade de compreendê-lo.

Também o crítico literário Afonso Romano de Santana em trabalho intitulado *A cegueira e o saber* (2006), analisa uma série de narrativas que remetem a distintos modos de ver. A primeira delas é uma Lenda Mongol na qual o herói denominado Tarvaa, vitimado por uma praga mortífera desce em espírito ao inferno deixando na terra o seu corpo ainda vivo. Recebendo do Khan a oportunidade de retornar trazendo de lá o que desejar, escolhe a arte de contar histórias e volta à sua terra. Lá chegando descobre que os corvos haviam arrancado os seus olhos, mesmo assim reentra em seu corpo e passa a vida viajando pela Mongólia como contador de histórias, visto que conhecia todas elas.

Em análise da referida lenda, Santana observa que “a cegueira e o conhecimento são termos que pontuam inúmeros mitos, ao invés de se anularem, estes dois termos se potencializam” (SANTANA, 2006, p.11), como confirma o mito de Édipo em que o herói tem os olhos arrancados para melhor enxergar. Assim, o autor discorre sobre a relação que se estabelece entre a cegueira e a pré(visão) afirmando que do sertão nordestino até a Grécia estes termos se complementam. Em seguida faz observações sobre o romance *Meu nome é vermelho* (1998) do escritor Turco Orhan Pamuk no qual pintores dos impérios persa, mongol e turco cultivavam a cegueira para aperfeiçoar a arte de pintar.

Obra importante quando se discute sobre o olhar no meio literário é o premiado romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), do escritor português José Saramago, também abordado por Santana. No referido romance, uma cidade moderna vive o drama de ter a maioria de seus habitantes acometidos por uma cegueira branca, os quais passam a viver isolados numa espécie de manicômio, onde somente uma mulher é capaz de enxergar. Desse modo, o local se torna sujo, desorganizado e marcado pela violência proveniente do desespero de viver naquelas condições. Porém, um dia os cegos encontram uma saída e retornam às ruas; posteriormente a um banho de chuva vão recuperando a visão. Na narrativa de Saramago, é problematizado o excesso de luz a que os indivíduos estão expostos na contemporaneidade levando-os a olhar para as coisas de modo muito superficial, isto é, a tornarem-se cegos. Desse modo, no romance saramagueano a cegueira está relacionada ao não-saber, também essa perspectiva encontra muitos adeptos tanto na literatura como na mitologia.

Santana faz ainda uma significativa incursão poética pelos meandros da visão através da análise do conto “A terra de cegos” de H.G Wells (2004). A narrativa conta que numa região do Peru vivia uma tribo na qual todas as pessoas eram cegas, em consequência de uma peste que os assolara, de maneira que todos eram adaptados ao ambiente em que viviam. Entretanto, um dia chega acidentalmente à tribo um homem capaz de ver. Levado ao ancião, constata-se que o forasteiro apresenta uma anomalia: a visão, que deveria ser curada.

Estranhavam que ao guiá-lo pelos caminhos ele afirmasse que não se preocupassem porque podia ver com os próprios olhos. “— Não existe a palavra ‘ver’ — disse o cego. — Pare com essa loucura e siga o som de meus pés”. Mas o forasteiro retruca ao cego: “Nunca lhe disseram que em terra de cego quem tem um olho é rei?”. E o outro responde: “— O que é cego?” (WELLS, 2004, p.312).

A narrativa segue seu curso mostrando que o homem tentou adaptar-se à vivência naquela comunidade, porém diante da necessidade de extrair os olhos para se tornar verdadeiramente um deles, decide despedir-se da paisagem local,

mas, enquanto andava ergueu os olhos e viu a manhã, manhã como um anjo em armadura dourada, descendo pelos picos. Pareceu-lhe que, diante desse esplendor, ele, esse mundo cego no vale, e seu amor, e tudo, não eram mais do que um poço de pecado (WELLS, 2004, p.312).

Santana também analisa a narrativa infantil “A roupa nova do imperador” de Hans Christian Andersen, que trata de uma cegueira simbólica. Na lenda, o imperador gostava tanto de trocar de roupa que ficava horas a fio experimentando-as a ponto de descuidar do reino. Sabendo disso, dois espertalhões apareceram no reino dizendo que produziam uma roupa que possuía uma qualidade ímpar: só pessoas muito especiais eram capazes de vê-la e que as pessoas destituídas de inteligência diriam que a roupa era invisível. Assim, o imperador, acreditando no discurso dos falsos tecelões enviou-lhes o seu principal ministro para observá-los no tear. Porém, ambos somente fingiam produzir as vestes e cobravam por elas dinheiro e fios de ouro. Desse modo, o ministro não conseguiu ver, e somente por medo decidiu dizer ao imperador que as vestes eram encantadoras. Neste conto, as personagens fingem que veem algo que não existe, o que caracteriza uma cegueira social.

Outra lenda citada por Santana é da Lady Godiva, a qual sendo esposa de um rei que cobrava impostos muito altos, implorava-o que fosse mais humano com seus súditos. Certa vez, o rei, acreditando que a envergonharia, propôs que esta desfilasse nua sobre o dorso de um cavalo ao longo da cidade e assim aboliria os impostos. A lady aceitou a proposta.

Enciumado, o rei exigiu que ninguém a visse durante o desfile. Porém, um transgressor fez um buraco na porta e ficou a observar a nudez da lady. Por essa razão, o homem foi punido com a cegueira. Esta lenda evidencia que “nem sempre a autoridade permite que se veja o que ela não quer que seja visto. Se alguém insiste em ver o interdito deve ser cegado, para que a autoridade e o sistema permaneçam” (SANTANA, 2006, p. 21).

Por último, Santana retrata o caso de cegueira observado no conto policial “A carta roubada” de Edgar Allan Poe, no qual um detetive, considerado um profissional que “vê bem” vasculha, a mando da rainha, o escritório de um ministro do reino à procura de uma carta que este lhe roubara. Ao procurar a carta nos locais mais difíceis, o detetive não consegue encontrá-la, pois havia sido colocada num lugar bastante óbvio onde a polícia não a procuraria. Porém, outra personagem que se anuncia ao ministro, percebendo que a carta está à vista de todos, amassada e guardada em um porta-cartões no meio da lareira, simula um incidente em que recolhe a carta e a devolve para a rainha. Neste caso, o olhar que não foi corrompido pelo sistema é o único capaz de enxergar.

No âmbito da literatura brasileira, são muitos os escritores que problematizaram a percepção humana em suas obras a partir da exploração da metáfora do olhar, especialmente a partir do século XIX. No capítulo XXXII do livro *Dom Casmurro* (1994) de Machado de Assis, intitulado “Olhos de ressaca”, a personagem Bentinho apresenta uma descrição dos olhos de Capitolina, advertido pela lembrança da definição que José Dias dera deles: “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Com o intento de saber se assim se poderia referir a eles, alongou-se em contemplá-los, com a permissão da moça.

Capitu deixou-se fitar e examinar. [...] A demora da contemplação creio que lhe deu outra ideia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto. [...] Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros, mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve (ASSIS, 1994, p.32) (Grifos nossos).

A descrição feita por Bentinho remete não aos olhos físicos, mas à força simbólica de um olhar enigmático, penetrante, que hipnotiza aquele que olha, sendo capaz de expressar

inclusive aquilo que escapa às palavras. O emprego dessa metáfora perpassa a obra, de modo que é através do olhar que se delimita toda a ação da personagem.

Já no livro *Infância* (1945), Graciliano Ramos apresenta um capítulo intitulado “Cegueira”, no qual o narrador-personagem se estende sobre os tormentos causados por uma cegueira que temporariamente o acometia e que lhe privava das brincadeiras infantis, da escola, das leituras. Também sofria com as dores físicas e com a antipatia de sua mãe, que ele acreditava ser decorrente do aspecto desagradável que a oftalmia lhe imprimia, como se observa a seguir:

Afastou-me da escola, atrasou-me, enquanto os filhos de Seu José Galvão se internavam em grandes volumes coloridos, a doença de olhos a que me perseguiu na meninice. Torturava-me semanas e semanas, eu vivia na treva, o rosto oculto num pano escuro, tropeçando nos móveis, guiando-me às apalpadelas, ao longo das paredes. As pálpebras inflamadas colavam-se. [...]Sem dúvida o meu aspecto era desagradável, inspirava repugnância. E a gente da casa se impacientava. Minha mãe tinha a franqueza de manifestar-me viva antipatia (RAMOS, 1945, p.137-138).

Alvo de constantes privações, das humilhações e dos muitos insultos que lhe dirigiam em razão da enfermidade que insistia em reaparecer, o garoto acaba por vivenciar dolorosamente a experiência de se relacionar com o mundo.

Do cronista e poeta mineiro Paulo Mendes Campos mencionamos a crônica “O cego de Ipanema”, inclusa em coletânea homônima de 1960, e posteriormente publicada no volume *Crônicas escolhidas* (1980). A crônica citada, como o próprio nome anuncia, trata da maneira como um homem cego lida com o espaço da cidade, o qual se revela conhecedor das suas ‘distâncias, curvas e ângulos’, fazendo da sua relação com o espaço um pensamento esquemático, pautado na lógica matemática. No decorrer da crônica, o narrador acompanha uma série de ações praticadas pelo cego que permitem entrever o modo como o personagem se mantém calculista mediante a tensão, o perigo proveniente das ruas por onde circulam ‘ônibus monstruosos’ e ‘automóveis violentos’ mantendo-se sempre seguro e capaz de disfarçar qualquer frustração, o que lhe concedia evidente elegância.

Porém, certo domingo, completamente embriagado, O cego de Ipanema, como é nominada a personagem, perde totalmente o equilíbrio e a lógica que o mantinha seguro, recorrendo agora a uma parede onde encontrava mínima segurança, como exemplifica a passagem que citamos:

A solidão de um cego rodeava a cena e a comentava. Era uma agonia magnífica. O cego de Ipanema representava naquele momento todas as alegorias da noite escura da alma, que é a nossa vida sobre a terra. [...] Todos os cálculos do cego se desfaziam na turbulência do álcool. Com esforço despregava-se da parede, mas já não encontrava o mundo. Tornava-se um homem trêmulo e desamparado como qualquer um de nós [...] A cegueira não mais o iluminava como o seu sol opaco e furioso. Naquele instante era só um pobre cego. Seu corpo gingava para um lado, para outro, a bengala espetava o chão, evitando a queda. Voltava assustado a certeza da parede, para recomençar momentos depois a tentativa desesperadora de desprender-se da embriaguez e da terra que é um globo cego girando no caos (CAMPOS, 1994, p.45).

Também o escritor João Guimarães Rosa se debruçou sobre esse assunto em suas obras. Em *Manuelzão e Miguilim*, a personagem de maior relevo é Miguilim, um menino de aproximadamente oito anos que é míope. Sua dificuldade de enxergar e compreender as coisas se manifesta desde o início da narrativa, conforme se observa em:

E aí o menino-grande levantava com as duas mãos uma pedra, fazia uma careta pior: – “Aãã!...” Depois, era só uma confusão, ele carregado, a mãe chorando: – “Acabaram com o meu filho!...” – e Miguilim não podia enxergar, uma coisa quente e peguenta escorria-lhe da testa, tapando os olhos (ROSA, 2001, p.30).

Porém, somente no final da narrativa, quando um médico lhe examina é que é diagnosticada a sua miopia. Ao colocar os óculos Miguilim passa a enxergar as coisas com uma nitidez que não conhecia antes.

E o senhor tirava os óculos e punha em Miguilim com todo jeito. “Olha agora!” Miguilim olhou. Nem não podia acreditar, tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, a cara das pessoas. Via os grãozinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância (ROSA, 2001, p.149).

É importante observar que a miopia de Miguilim, antes de ser um transtorno físico, caracteriza uma espécie de incompreensão do mundo dos adultos, já que o momento em que descobre sua miopia coincide com a perda da inocência. Desse modo, a visão desfocada que a personagem tem da realidade simboliza a sua possibilidade de vê-la sob outro ângulo, o da sensibilidade infantil, viés pelo qual são apresentados os fatos na narrativa. Outras obras de Rosa exploram a riqueza da metáfora do olhar como o conto “São Marcos”, no qual o protagonista segue um percurso de iniciação ao saber, que parte da ignorância ao conhecimento, semelhante ao que observaremos no conto “Evolução de uma miopia”. Já no

conto “O espelho”, o narrador faz a seguinte observação: “os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem [...] os olhos, por enquanto, são a porta do engano” (ROSA,1995, p.66), o que lembra a noção grega de que os olhos nos permitem ver, mas também nos enganam, como ocorre na tragédia *Édipo Rei*, em que a personagem Édipo tem olhos luzentes, entretanto sua visão é limitada, periférica.

O capítulo que se segue discorre sobre o modo como o olhar se manifesta na poética de Clarice Lispector, tendo em vista que o exercício visual se constitui numa ferramenta importante usada pelas personagens para experimentar a vida e o mundo. Dessa maneira, recorreremos aos trabalhos de Merleau-Ponty (2011), (2012) e (2013), e de autores que se propuseram a investigar o percurso seguido pelo olhar na obra da ficcionista tais como Nunes (1995) e Pontieri (2001), objetivando mostrar, por meio das constatações feitas pelos referidos autores, que a metáfora do olhar serve ao propósito da busca pelo autoconhecimento e conhecimento de mundo empreendida pelas personagens, observação que procuramos ilustrar com fragmentos de obras da autora.

CAPÍTULO II

O OLHAR EM CONTOS DE CLARICE LISPECTOR

2.1 Traços peculiares do olhar em Clarice Lispector

A ficção de Clarice Lispector tem sido objeto de ampla atenção da crítica literária, tendo em vista o caráter inovador constitutivo de sua escritura, a qual explora os recantos mais íntimos do ser humano, o que atesta a universalidade imbuída no seu processo criativo, observada na repercussão alcançada pela sua obra no Brasil e no exterior. Seus trabalhos foram traduzidos para vários idiomas e publicados em diversos países do mundo, tais como: Alemanha, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos, França, Israel, Holanda, Inglaterra, Itália, Noruega, Polônia, Rússia, Suécia, República Tcheca e Turquia.³

No que concerne ao estilo literário praticado pela autora supracitada, vejamos o posicionamento de Benedito Nunes:

Encontramos no estilo de Clarice Lispector [...] certas matrizes poéticas que indicam o movimento em círculo. [...] De teor expressivo densamente metafórico mas alcançando [...] alto nível de abstração conceptual, dotado em geral de elevado grau de ênfase, com uma entonação patética que os frequentes registros interjetivos da frase – como apóstrofes, exclamações e interrogações acentuam, [...] incidindo em substantivos, verbos e advérbios, variando pela extensão [...] a repetição, verdadeiro “agente lírico”, apresenta-se sob determinadas formas ou espécies características, dotadas de valor rítmico, que sempre desempenham função e produzem determinados efeitos, quer no uso da palavra, quer no sentido do próprio discurso (1995, p.135-136).

A combinação dos recursos estilísticos observados por Nunes define a ficção clariceana como uma reflexão acerca da linguagem literária, dos mecanismos de recriação da realidade, e, sobretudo, da carga de sentidos investida em seu discurso poético que convergem para a construção de uma narrativa fragmentada, desinteressada do enredo factual, alicerçada no fluxo de consciência, que se demarca da tradição romanesca marcada, principalmente, por um enredo ancorado na relação causa/efeito e por uma voz narrativa onisciente e objetiva.

Seu modo peculiar e inusitado de narrar, manifesto tanto no plano da linguagem como das temáticas abordadas toma a palavra como dispositivo mediador entre o sujeito e a

³ A respeito da atenção dada pela crítica à produção literária de Clarice Lispector, consultar: **Nem musa, nem medusa**: itinerários da escrita em Clarice Lispector. Lúcia Helena - 2.ed. revista e ampliada. Niterói: EdUFF; 2006 p.17-21

realidade que o cerca, o que possibilita o desenvolvimento de uma narrativa capaz de impactar o leitor pelo modo como apreende o instante e como reflete questões universais ligadas à natureza humana. Seu “enredo se agasalha numa proliferação de motivos livres, de comentários existenciais, de filosofemas, que dão a cada composição uma dramática espessura filosófica” (LUCAS, 1983, p.140), transformando a vida cotidiana em fenômenos arrebatadores. Assim:

Se você, leitor, [...] é desses que se apaixonam pela volúpia da palavra e que esperam de um texto a recriação do real, a recriação do mundo, na própria aventura do discurso; se você busca um texto que devesse mistérios nos submundos da consciência, que investigue o "ser" sob o espetáculo concreto da realidade aparente, disponha-se à doce aprendizagem de amar Clarice (MARIA, 2004, p.71).

Com o intuito de dar continuidade às ponderações sobre o papel revolucionário desenvolvido pela escritora Clarice Lispector, faz-se necessário apresentar brevemente algumas das apreciações feitas sobre a sua obra de estreia que “impôs-se à atenção da crítica pela novidade que a densidade psicológica, a maneira descontínua de narrar e a força poética desse romance representaram no panorama da ficção brasileira” (NUNES, 1995, p.11).

Desde o primeiro romance, intitulado *Perto do coração selvagem*, publicado em 1944, a problematização da linguagem, bem como a recorrência à temática existencial, características da estética lispectoriana causaram impacto sobre a crítica e o público, tendo em vista apresentar um teor narrativo que não se encaixava nos padrões da produção literária vigente, uma vez que o referido romance se distancia temática e esteticamente da proposta do já consolidado romance de cunho social brasileiro. Como explica Rosenbaum: “desde a obra de estreia, Clarice Lispector desestabiliza as referências romanescas instituídas, tais como o descritivismo de cenários e tipos humanos e o viés determinista e fatalista ainda impregnante” (2002, p.19).

Mediante a leitura do romance mencionado, em 1944, o crítico Antonio Candido ressalta a habilidade com que a autora adentra aos recônditos da alma humana.

É uma tentativa impressionante de levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura efetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente (CANDIDO, 1970, p.127).

Ainda em 1944, Sergio Milliet dedicou-se à leitura do primeiro romance clariceano observando a originalidade nele imbuída pela antecipação do que mais tarde ficaria conhecido como epifania, chegando a considerá-lo a nossa mais séria tentativa de produção de um romance introspectivo. Nas palavras do estudioso, “[...] pela primeira vez um autor penetra até o fundo a complexidade psicológica da alma moderna, alcança em cheio o problema intelectual, vira no avesso, sem piedade nem concessões, uma vida eriçada de recalques” (MILLIET, 1982, p. 32).

Já o crítico Álvaro Lins, mediante a análise de *Perto do coração selvagem*, caracteriza-o como nossa primeira experiência produzida nos moldes do romance lírico moderno, na perspectiva perpetrada por Virgínea Woolf e James Joyce. Em sua leitura, Lins rotula o romance referido de ‘literatura feminina’, apesar de reconhecer o “realismo mágico” inerente a sua criação.

Sérgio Buarque de Holanda, na década de 50, também destacou a importância da escritora para a reestruturação da prosa contemporânea no Brasil, apontando-a juntamente com Oswald de Andrade como pilares importantes para a consolidação desse processo. Nesse mesmo período, Roberto Schwarz afirma ao se referir a *Perto do coração selvagem*: “seus episódios não se ordenam segundo um princípio necessário, agem por acúmulo e insistência” (SCHWARZ, 1981, p.54). Nestes termos também atribui a autora, a definição de novos contornos para a prosa brasileira contemporânea.

Moisés focaliza em sua crítica o recurso ao tempo psicológico, enfatizando a abordagem da experiência interior, da qual emana a sensação de vazio, a crise existencial. Segundo ele:

Clarice Lispector representa na atualidade literária brasileira (e mesmo portuguesa) a ficcionista do tempo por excelência: para ela, a grande preocupação do romance (e do conto) reside no criar o tempo, criá-lo aglutinado às personagens. Por isso correspondem suas narrativas a reconstruções do mundo não em termos do espaço, mas de tempo, como se, apreendendo o fluxo temporal, elas pudessem surpreender a face oculta e imutável da humanidade e da paisagem circundante (MOISÉS *apud* SÁ, 1999, p. 45).

Nas décadas de 60 e 70, as discussões feitas sobre aspectos referentes à linguagem, ao estilo e a organização estrutural continuarão ocupando a crítica militante, para usar uma expressão da autora, entretanto, essa época coincide com a publicação de seus volumes de contos, o que conduz as análises para outros caminhos.

Clarice Lispector se revela detentora de imensa liberdade formal produzindo distintas modalidades do gênero narrativo (romances, novelas, contos, crônicas) e, inclusive, textos que confundem a crítica e recebem da própria autora classificação especial, tais como ficção, no caso de *Água viva*, e pulsações, termo relativo ao volume *Um sopro de vida*. Não tinha preocupação em enquadrar seus escritos às molduras de gênero: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1978, p.6).

Embora seu talento de exímia romancista seja reconhecido desde a primeira publicação, a autora de *Laços de família* também integra a lista dos maiores nomes do conto brasileiro contemporâneo. Clarice desenvolveu com maestria esse gênero tendo contribuído significativamente para a introdução de uma nova modalidade no Brasil: o conto de atmosfera, concebido por Álvarez como:

uma narrativa na qual a ênfase não estaria colocada no desenrolar de determinadas circunstâncias ou acontecimentos externos que dariam forma a uma situação específica, mas sim na repercussão que esses fatos suscitam nas personagens que os percebem e, a partir dessa percepção, neles se envolvem. Isso termina criando um determinado ambiente psicológico (e somático), marcado por uma tensão permanente, que constitui, enfim, o traço salientado pela denominação assinalada, o caráter de “atmosfera” (2006, p.2).

Talvez pela própria natureza condensada, característica do gênero, o conto clariceano alcança densidade considerável. Apesar da redução dos excessos, das divagações que alongam seus romances, o modo como confecciona seus contos em muito se assemelha a estes. Clarice Lispector busca na banalidade do dia-a-dia o instante em que irrompe o extraordinário, em que se manifesta o insólito, o fantástico, sem, entretanto, se alongar em descrições de pormenores. O mergulho para dentro a que se submetem as personagens criadas pela prosadora ocorre sempre em meio a uma situação corriqueira que serve de fundo para a narração, porém a crise existencial que dele aflora assume a cena revelando distintos estados de espírito, perturbações psicológicas e transtornos físico-corporais que sugerem o conflito contínuo que as personagens vivenciam em suas obras.

O desejo de alcançar o inefável, de transcender a superfície das coisas, fez com que a obra clariceana, desde o início das publicações, tenha sido observada pela ótica da teoria existencialista do filósofo Jean Paul Sartre. Destarte, Benedito Nunes, crítico literário de formação filosófica e estudioso dedicado da obra da autora, logo pode observar as relações entre a escritora e Sartre. No tocante ao aspecto da náusea, que em ambos remete à tomada da

consciência de si, os autores se distanciam, observa Nunes, uma vez que “o valor da náusea em Clarice”, diz ele, “remete-nos a uma atitude perante as coisas e o ser em geral, que difere da sartriana”, pois nela “a perspectiva mística suplanta a existencial inerente à temática da obra” (NUNES, 1995, p.101).

No tocante ao aspecto estrutural, os contos clariceanos conservam um dos principais traços característicos do gênero, o enredo condensado, estruturado sobre um único acontecimento, que funciona como núcleo da ação e que equivale a um momento de introspecção estruturante para essas narrativas. O tempo da narrativa é predominantemente psicológico, assentado no monólogo interior das personagens e o espaço exterior é pouco significativo.

Conforme observa Nunes, os contos da autora:

Seguem o mesmo eixo mimético dos romances, assente na consciência individual, como no limiar originário do relacionamento entre o sujeito narrador e a realidade. Mas também no domínio do conto certas diferenciações específicas quanto à história propriamente dita e ao discurso narrativo, resultam, como no romance, do ponto de vista assumido pelo sujeito narrador em relação ao personagem (1995, p.83-84).

Depois de empreender, sem sucesso, várias tentativas de publicação de seus contos, Clarice publica em 1940 o seu primeiro conto intitulado “O Triunfo”, aceito pela revista “Pan” e em 1950, a coleção *Alguns contos*. Porém foi somente após o reconhecimento como romancista, tendo em vista que já havia publicado três fabulosos romances, que se revelou a contista, com a publicação da primorosa coletânea *Laços de família* em 1960, conquistando definitivamente a adesão de muitos leitores. Trata-se de uma obra que muito repercutiu em seu tempo, “tendo sido considerada a mais importante coletânea de histórias na era pós-machadiana” (ROSENBAUM, 2002, p.66) e despertando ainda hoje a atenção da crítica, haja vista a vasta gama de ensaios, artigos, dissertações e teses que se ocupam do estudo da coletânea.

Desde então, a ficcionista produziu uma série de outras coletâneas que muito contribuiu para o enriquecimento do conto brasileiro contemporâneo. Dentre as quais destacamos a obra *A legião estrangeira* (1964), que inicialmente compunha-se de duas partes: contos e fundo de Gaveta (crônicas), as quais foram separadas posteriormente, sendo que os textos que formavam a segunda parte passaram a compor o volume *Para não esquecer* (1978). O referido livro aborda com propriedade a problemática da alteridade, isto é, o encontro com o eu a partir da contemplação, do estranhamento, do contato com o outro, que

condensa um “jogo de espelhamentos entre o eu e o outro - que toma forma nos textos seja pela força do olhar, seja pela potência do silêncio – espécie de núcleo gerador de imagens da obra clariceana” (ROSENBAUM, 2002, p.77). Essa obra constitui um exemplo pródigo da multiplicidade de faces que a metáfora do olhar comporta na ficção clariceana, materializada na recorrência de termos ou expressões relativas ao campo da visão, na presença dos espelhos reais ou metafóricos, do signo dos óculos, na atualização de narrativas mitológicas que abordam a metafísica do olhar, dentre outros elementos que remetem à exploração do tema da percepção nesta obra.

Outros dois volumes de contos da escritora abordam insistentemente a tônica da percepção: *Laços de família* (1960) e *A bela e a fera* (1979). No primeiro, o ato de ver o mundo, o próprio corpo, bem como a possibilidade de ser visto permitem às personagens descobrirem algo novo ou mesmo revelam algo intuitivamente reprimido por elas, como ocorre em “Preciosidade”, no qual a protagonista que desejava permanecer criança evita ser vista para que o olhar do outro não a transformasse em mulher. Entretanto, não consegue evitar os olhares que seus colegas de classe lhe dirigiram ao chegar atrasada na sala de aula. Depois desse dia toma consciência de que deixou de ser preciosa. Em *A bela e a fera*, se observa a predominância da paciência de olhar na ação de suas personagens como também a presença de espelhos metafóricos como é o caso do conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais” em que a protagonista enxerga a sua ‘miséria’ através de uma ferida exposta na perna de um mendigo.

Conforme reiteramos anteriormente, a sondagem do fenômeno do visível constitui um traço característico da produção literária de Clarice Lispector. É interessante observar que a poética do olhar construída nessas obras se assenta numa concepção que coloca em evidência a sua natureza corpórea. Este aspecto se faz presente em vários títulos da sua contística e adquire relevo na obra *A legião estrangeira*. Vários dos contos que a integram trazem cenas estruturadas na perspicácia do olhar das personagens que os protagonizam. Neste sentido, o tópico que desenvolveremos na sequência, procura promover uma discussão em torno dessa peculiaridade inerente à ficção clariceana com o propósito de situar a temática no contexto de algumas de suas narrativas, para em seguida adentrar à análise dos contos “Os desastres de Sofia”, “Tentação”, “Evolução de uma miopia” e “A legião estrangeira”, especificamente.

2.2 O olhar em *A legião estrangeira* de Clarice Lispector

Conforme salienta Nunes, a escrita clariceana se delineia basicamente por meio dos seguintes eixos: “autoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o eu e o mundo, o conhecimento das coisas e as relações intersubjetivas, humanidade e animalidade” (1995, p.99), os quais agregados a uma série de motivos isolados ou combinados nos permitem entrever a percepção do mundo esboçada pela autora e a noção de humano nela vigente.

Em meio à gama de possibilidades temáticas apontadas por Nunes, vemos na busca pelo autoconhecimento materializada através da “potência mágica do olhar” uma das mais representativas e produtivas da ficção clariceana, embora ainda pouco estudada. Regina Pontieri (2001) observa, em estudo sobre o romance *A cidade sitiada*, que:

O olhar, tanto da narradora como da personagem [...] tende também muitas vezes a ser impessoal [...] Mas só na medida em que a meta principal é o deslocamento da ênfase do sujeito que olha para o objeto do olhar. É assim obter tal efeito de promiscuidade capaz de anular a relação binária estabelecida entre ambos que se dilua a relação de oposição exclusiva, em favor de uma relação de integração (PONTIERI, 2001, p.19).

Embora atribuídas a um romance, as considerações da estudiosa também são pertinentes aos contos. Ao refletir sobre o olhar na poética de Clarice Lispector, Pontieri (2001) fala da ocorrência de um entrelaçamento pelo olhar que permite que indivíduos sejam coisificados na mesma proporção que coisas sejam humanizadas ou até que seres inanimados sejam animados ou vice-versa, o que “configura a situação de apagamento da dicotomia entre sujeito e objeto da visão, em função de um olhar que capte o visível a partir de sua realidade própria” (PONTIERI, 2001, p.148).

Na poética clariceana as personagens seguem um percurso que parte do olhar contemplativo ao corpo e se estende ao pensamento, à imaginação reflexiva ou mesmo à busca do autoconhecimento. Trata-se de uma viagem que remonta ao passado através da rememoração, passa pelo presente enquanto momento desencadeador da busca de si e projeta-se para o futuro através do sonho, do devaneio, do ato de perscrutar a si mesmo e ao outro. Há que se observar que se trata de um olhar perspicaz, construído como metáfora do conhecimento, sempre imbuído de dúvidas, questionamentos, que não se limita ao aspecto físico da percepção visual, pelo contrário, é capaz de transcendê-lo e, por isso, adquire contornos do mito e da metafísica.

Conforme se lê no romance *A paixão segundo GH*:

Há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso significa ver: a barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos, mas com o corpo (LISPECTOR, 1998, p.51-52).

Nesse sentido, na ficção lispectoriana a relação vidente/visível se assemelha ao modo como esta é concebida pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, especialmente no aspecto em que envolve o corpo, notadamente porque em ambos, este possui a peculiaridade de ser simultaneamente vidente e visível. Para o referido filósofo, o corpo figura um turbilhão de sentidos, pois, ao mesmo tempo em que é visível, tátil e móvel, o corpo é capaz de ver, sentir e mover as coisas, podendo ser visto, tocado e movido concomitantemente, conforme explicita o fragmento a seguir:

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar e reconhecer no que vê então o "outro lado" do seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível por si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando - o em pensamento - mas um si por confusão, por narcisismo, por inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante ao sentido -, um si que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro... (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 19-20).

A visão como processo resultante de um conjunto de interações corporais presente tanto em Clarice como em Merleau-Ponty, nega o primado do olhar sobre os demais sentidos, defendido por Da Vinci, como vimos anteriormente. Assim, a concepção de corpo adotada por ambos transcende a noção de corpo fisiológico fazendo com que as relações entre sujeito e objeto se tornem intercambiáveis.

Na superfície textual das narrativas clariceanas, diversas palavras remetem ao campo semântico da visão, o que permite uma associação aos múltiplos modos de olhar, no entanto, em suas distintas formas, esse olhar dirige-se sempre a algo ou alguém capaz de devolvê-lo, ou seja, há sempre uma reciprocidade entre o que se apresenta como vidente e o que se apresenta como visível, não havendo a rigor diferença entre o que vê e o que se vê, como ocorre em *Um sopro de vida*, onde se lê:

Descobrir uma nova maneira de viver. Creio que a chave está em ver a coisa na coisa, sem transbordar dela para frente ou para trás, fora do seu contexto. O resultado de um processo tão novo de olhar o momento que passa seria muitas vezes estranhar uma coisa como se pela primeira vez a víssemos. Olhar a coisa na coisa hipnotiza a pessoa que olha o ofuscante objeto olhado. Há um encontro meu e dessa coisa vibrando no ar. Mas o resultado desse olhar é uma sensação de oco, vazio, impenetrável e de plena identificação mútua (LISPECTOR, 1978, p.92).

Na obra da escritora, as relações estabelecidas entre os sujeitos e o mundo são sempre mediadas por um olhar em que ambos, sujeito e objeto da visão, alcançam o limite da fusão, não sendo possível distingui-los. A revelação da realidade sensível só se torna possível devido ao fato de que a penetração do olhar permite a alternância de posições, a reciprocidade entre observador e coisa observada. O olhar, praticado pelos seres fictícios clariceanos recai sobre objetos, situações, indivíduos que reflexivamente devolvem-no, o que gera uma reação imediata na personagem que lhe dirigiu o olhar, ou seja, desnuda-a.

Ocorre, portanto, na narrativa clariceana um deslocamento do olhar que parte da superfície para o interior que ocasiona um estranhamento do eu decorrente do fato de estabelecer um encontro entre o mundo concreto, palpável e o mundo sensível. Nesse sentido, o olhar é sempre revelador de uma verdade oculta, por vezes pressentida, ainda que nunca antes vivenciada. Por esta razão se constitui como mediador do conhecimento, porque cada vez que ele incide sobre algo ou alguém revela uma verdade velada.

A metáfora do olhar na ficção de Clarice Lispector constitui-se também como elemento desencadeador do momento de epifania, revelador da percepção de uma realidade que faz a personagem adentrar, mergulhar em profundo estado de introspecção no qual um mundo de indagações, de reflexões sobre a existência toma conta do seu ser, depois retorna à superfície na tentativa de se enquadrar na “normalidade” da vida, no seu desejo (talvez inútil) de controle sobre si, ou melhor, sobre os “eus” que coexistem em si. Através do olhar reflexivo, uma realidade antes desconhecida aos olhos das personagens e, por vezes, do próprio narrador se deixa conhecer, analisar, de maneira que a banalidade cotidiana é transformada pela potência mágica do olhar, que ao incidir sobre a mesma torna-a excepcional, inefável.

É importante salientar que a metáfora do olhar ocupa lugar privilegiado na contística clariceana desde as suas primeiras manifestações. Referimo-nos ao conto “O triunfo”, primeiro de sua autoria a ser publicado. Nesse texto, a personagem Luísa acorda sozinha e estranha o silêncio de sua casa, ao mesmo tempo em que afasta obstinadamente as

recordações sobre a razão deste silêncio. Entretanto, o olhar que a mesma dirige ao seu entorno revela-lhe a verdade que, momentos antes, parecia velada.

De repente seus olhos crescem. Luísa acha-se sentada na cama, com um estremecimento por todo o corpo. Olha com os olhos, com a cabeça, com todos os nervos, a outra cama do aposento. Está vazia. Levantando o travesseiro verticalmente, encosta-se a ele, a cabeça inclinada, os olhos cerrados (LISPECTOR *In* MONTERO e MANZO, 2005, p.11-12).

A concepção de olhar associada à corporeidade a que nos referimos anteriormente, já se encontra esboçada nessa narrativa, uma vez que para além dos olhos, todo o corpo da protagonista denuncia o fato de que seu marido Jorge lhe abandonara. Tendo passado todo um dia a pensar na discussão do dia anterior e na imobilidade que se apoderou de si e das coisas com a partida do marido, Luísa abre as janelas da casa e dedica-se às tarefas domésticas para afastar seus pensamentos. Ao término de uma lavagem de roupa, a personagem surpreende a si mesma com uma atitude: “desfranziu a testa e ficou olhando para frente”. Este ato a fez perceber uma torneira grande no quintal da casa onde tomou um banho frio.

Mas a água escorria gelada sobre seu corpo e reclamava ruidosamente sua atenção. [...] de repente teve um sorriso, um pensamento. Ele voltaria. Ele voltaria. 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 mais forte (LISPECTOR *In* MONTERO e MANZO, 2005, p.15).

O fragmento citado expressa o momento em que a personagem tem a sensação de estar em ‘triumfo’ pela consciência da volta de seu amado. Nestes termos, essa narrativa já prenunciava um traço característico da ficção clariceana, o momento da redescoberta de si e do mundo, que posteriormente, receberia o nome de epifania⁴. Esse momento ocorre, frequentemente, associado ao olhar, instância mediadora entre o mundo interior e o exterior, o que permite o contato com o insólito, com o extraordinário.

Em vários contos de *Laços de família* (1960), suas protagonistas são conduzidas pelo olhar à epifania do encontro consigo mesmas. O conto “O Búfalo” ilustra bem como ocorre esse processo. Nele, a protagonista vivencia uma decepção amorosa e sai à procura de algo que lhe inspire ódio. Decide então procurar no zoológico algum animal capaz de ensiná-la a

⁴ Para Olga de Sá epifania é “a expressão de um momento excepcional, em que se rasga para alguém a casca do cotidiano, que é rotina, mecanismo e vazio. Mas é também defesa contra os desafios e descobertas interiores, das aventuras com o ser”. (1993, p. 134)

odiar. Depois de contemplar fixamente os olhos de muitos animais, a protagonista cruza seu olhar com o de um búfalo, o qual num momento espelhístico despertou nela o ódio desejado.

Abaixou de novo a cabeça e ficou olhando o búfalo ao longe. [...] De longe ele passeava devagar com seu torso. Era um búfalo negro. [...] Devagar ele se aproximava. Ela não recuou um só passo. Até que ele chegou às grades e ali parou. Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. [...] Olhou seus olhos. E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranquilo de ódio, a olhava (LISPECTOR, 1998, p.71).

Nessa narrativa, toda a ação gira em torno das coisas e do modo como a protagonista olha, de maneira que ao ver refletido nos olhos do outro, isto é, do búfalo, o ódio que guardava em seu íntimo, vivencia um conjunto de novas sensações que se encontravam adormecidas, conforme esclarece o fragmento que citamos em seguida: “Preso como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Preso, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo” (LISPECTOR, 1998, p.91).

Em “O búfalo”, a cada vez que a mulher dirige o olhar para um animal, procura reconhecer-se nele, não conseguindo, desvia o olhar e sai em procura de outro que possa estabelecer com ela uma relação de alteridade, isto é, que possa preencher o vazio que a conduziu aquele local. Dessa maneira, o búfalo se constitui como o espelho para a mulher através do modo como a olha, pois enquanto os demais animais não a olhavam ou não se interessavam por ela, o búfalo examina-a minuciosamente, estabelecendo através do ato contemplativo um contato recíproco, haja vista que a mulher mergulha, sem titubear, no olhar que o animal lhe dirige.

Nogueira (2011) explora a temática do olhar no conto referido remontando ao mito de Narciso. A análise da pesquisadora focaliza a ideia de que as personagens experimentam uma situação de espelhamento em que ambos conseguem perscrutar o outro que está diante de si. Nesses termos, observa que dentre os vários animais do zoológico, nenhum foi capaz de revelar-lhe a verdade que procurava, somente o búfalo, com sua calma ferocidade, conseguiu fazê-la enxergar a cegueira que lhe consumia, ou seja, sair do mundo da ilusão para a realidade. Desse modo, o olhar configura uma experiência de autoconhecimento para a mulher, a qual diante da insatisfação gerada pelo desprezo do homem que ama, deseja conhecer a outra face do amor que sente, ou seja, o ódio até então adormecido a espera de algo ou alguém que o desperte.

Esse olhar, sempre desencadeador de uma revelação ocorre em consequência de uma constante insatisfação, de uma angústia que aflige a personagem. No conto “Amor”, também incluso em *Laços de família*, por exemplo, a personagem Ana que “sempre tivera a necessidade de sentir a raiz firme das coisas”, isto é, que carrega consigo um vazio que não compreende, vivencia uma crise existencial impulsionada pela visão que tem de um cego numa parada de ônibus mascando chicletes, a partir da qual passa a conhecer uma nova face de si.

Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicletes [...] Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mascava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. [...] O mal estava feito. Vários anos ruíam [...] Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão (LISPECTOR, 1998. p.13-14).

Como vimos, somente depois de olhar o cego, Ana toma consciência da escuridão em que vivia. Através da visão externa, da insistência com que contempla o cego, a personagem enxerga o seu íntimo, aquilo que estava recoberto pela superfície aparente. O mesmo ocorre com a protagonista de “A bela e a fera ou a ferida grande demais” integrante da obra *A bela e a fera*, que, descobriu dolorosamente ao olhar para uma ferida na perna de um mendigo, que também era como ele, pois, embora desfrutasse do conforto de pertencer à classe média alta da sociedade carioca, mendigava o amor do próprio marido e a admiração das pessoas dessa sociedade.

No conto “A fuga”, também integrante de *A bela e a fera* (1998), a protagonista enxerga de modo peculiar a sua condição sociocultural. Nesse conto, Elvira é casada há 12 anos com um homem de negócios da sociedade carioca. Porém, esse casamento representa uma prisão para a mesma. Certo dia, tomada por um ímpeto de ousadia, decide ir embora. Elvira, apesar de caminhar ao longo de três horas sob a chuva, tem a sensação de imensa liberdade, mesmo não sabendo ainda que rumo poderia tomar. Cansada, faz uma pequena pausa em seu passeio para olhar o mar e refletir sobre sua vida.

Seu olhar adquire um aspecto de poço fundo. Água escura e silenciosa. Seus gestos tornam-se brancos e ela só tem um medo na vida: que alguma coisa venha transformá-la. Vive atrás de uma janela, olhando pelos vidros a estação das chuvas cobrir a do sol, depois tornar o verão e ainda as chuvas de novo. Os desejos são fantasmas que se diluem mal se acende a lâmpada do bom senso. Por que é que os maridos são o bom senso? (LISPECTOR, 1998, p.89-91).

Ao se referir à sua casa e à vida de esposa, Elvira descreve um cenário que se assemelha a uma prisão, de maneira que contempla por trás da janela as transformações sofridas pela paisagem exterior. Entretanto, em razão das cobranças sociais a ela dirigidas e dos valores culturais por ela internalizados, a personagem tem a sua tentativa de fuga frustrada. Ao retornar para casa, Elvira lança um olhar de descontentamento, desilusão a um navio que pouco a pouco se afasta, levando consigo a sua única possibilidade de se desprender do fardo do seu casamento. “Fica de olhos abertos durante algum tempo. Depois enxuga as lágrimas com o lençol, fecha os olhos e ajeita-se na cama. Sente o luar cobri-la vagarosamente. Dentro do silêncio da noite, o navio se afasta cada vez mais” (LISPECTOR, 1998, p.72-73). Nestes termos, o mar também representa um espelho que reflete a dependência da personagem em relação ao seu marido e às amarras sociais que a impedem de ser um sujeito livre, pois durante a sua tentativa de fuga, a mulher sente a sua impotência diante dos valores instituídos pela sociedade em que está inserida, os quais forçam-na a adaptar-se, mesmo que aparentemente, à situação em que se encontra. Assim, Elvira volta a viver submissa e paciente a sua rotina diária, porém consciente de sua condição, disfarçando-a ao aparentar um casamento feliz.

É notória, ainda, a presença do espelho nos contos de Clarice Lispector. Pelo fato de refletir uma imagem daquele que a ele se expõe, o espelho pode ser tranquilizante ou mesmo inquietante para a personagem. Assim, o adolescente protagonista de “Começos de uma fortuna”, por exemplo, demonstra satisfação ao se olhar no espelho e constatar que a sua aparência de garoto bem-comportado disfarçava o mal-estar que seus olhos denunciavam. Já no conto “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, a protagonista, ao se olhar no espelho, tem a impressão de “estarem a se cruzar os elétricos, a estremecerem-lhe a imagem refletida” (LISPECTOR, 1998, p.9), o que evidencia sua desordem interior. A imagem captada pelo olhar mediante o espelho revela um estranhamento que contrapõe ‘o ser’ e o ‘ideal de ser’ das personagens citadas. Enquanto o garoto se compraz em acreditar que sua imagem virtual disfarça o seu real estado de espírito, a mulher acredita que seu reflexo denuncia a verdade de sua existência. Entretanto, o impacto causado pelo encontro com outra face de si, nos demonstra, em ambos os casos, a fragmentação do sujeito. Nesse sentido, o modo de olhar para si através de um espelho, metafórico ou não cumpre a função de manifestar a subjetividade das personagens, seus sentimentos, sua essência.

São diversos os espelhos que revelam, não só uma visão objetiva do sujeito que os olha, mas também a sua subjetividade, os seus dramas interiores, podendo ter a forma de um ser humano, de um animal, de mar ou mesmo um objeto qualquer, para além da sua forma

literal. Todavia, independentemente da forma que adquira, este espelho sempre desvela uma verdade oculta, que apesar de não se tornar pública, visto que as personagens a silenciam, elevam para outra dimensão todo o saber que haviam construído sobre si e sobre o mundo.

Os contos clariceanos apontam ainda que o olhar, para aflorar o seu poder revelador, isto é, para refletir uma verdade profunda necessita de sensibilidade, empenho e coragem, porque somente o olhar paciente, treinado, atento possibilita o apagamento da distância entre o invisível e o visível, entre a ilusão e a realidade, podendo ser extensivo ao indizível para que se torne dizível. Dirigir-se além do visível implica tentar encontrar sua outra face, seu complemento: o invisível. Nesse ínterim, a imagem produzida pelo olho humano constitui um recorte da totalidade daquilo que só se apresenta na confluência entre o olho e o olhar sensível. Desse modo, entrevemos no olhar da personagem Sofia, protagonista do conto “Os desastres de Sofia” que estudaremos a seguir, um mergulho para dentro, que lhe permite transcender aquilo que observa:

O que vi, vi tão de perto que não sei o que vi. Como se meu olho curioso se tivesse colado ao buraco da fechadura e em choque deparasse do outro lado com outro olho colado me olhando. Eu vi dentro de um olho. O que era tão incompreensível como um olho. Um olho aberto com sua gelatina móvel. Com suas lágrimas orgânicas. Por si mesmo o olho chora, por si mesmo o olho ri (LISPECTOR, 1999, p.22).

Assim, as coisas ocultas são percebidas através de um olhar observador, examinador, intuitivo, e da mesma forma, através da fusão que se estabelece entre os sentidos, pois desta resulta uma apreensão do real que permite conhecê-lo em suas múltiplas faces. Portanto, é na esfera do imperceptível, na precisão do detalhe que o real habita, o qual tantas vezes passa despercebido pela objetividade, pela superficialidade com que, por vezes, olhamos as coisas. No exercício da visão precisamos escavar para descobrir aquilo que se esconde sob a evidência da superfície.

O conjunto da obra de Clarice Lispector apresenta, dentre outros aspectos, a relevância dos sentidos mediante as relações que os indivíduos estabelecem entre si e a compreensão que constroem do mundo, especialmente no tocante ao sentido da visão, haja vista a sua notável presença nos escritos da autora. Em Clarice, o fenômeno da percepção se dá na integração entre o indivíduo e mundo, corpo e espírito, no sentido de que “a metafísica clariceana inverte o itinerário da ascese mística, pois sua *religiosidade* não propõe o abandono do corpo em favor da *unio mystica* da alma com a divindade” (PONTIERI, 2001, p.21). Desse modo, o olhar na ficção clariceana questiona a “espiritualização cartesiana” que distingue o corpo do

espírito, como se observa em *A paixão segundo GH*, em que a referida autora busca exatamente uma integração entre ambos, embora essa relação nem sempre se ancore em bases harmônicas.

Esta parte do trabalho destacou, através do posicionamento de alguns críticos, o estilo peculiar e inovador da produção literária da escritora Clarice Lispector, que tendo sido renunciado desde as suas primeiras publicações permaneceu sem grandes alterações ao longo de sua produção. Discorreu sobre as feições que o gênero conto adquiriu no âmbito do seu fazer literário, focalizando o modo como a metáfora do olhar é explorada no contexto da sua contística. Vale salientar que as narrativas aqui mencionadas foram usadas a título de demonstração e com o objetivo de situar as análises que faremos dos quatro contos que constituem o *corpus* delimitado para a realização desta pesquisa, os quais serão analisados nos quatro próximos subtópicos.

O trabalho analítico se inicia, portanto, a partir do próximo fragmento e focaliza os contos “Os desastres de Sofia”, “Tentação”, “Evolução de uma miopia” e “A legião estrangeira”. Essas narrativas serão analisadas nessa ordem, obedecendo o modo de disposição das narrativas na obra *A legião estrangeira* (1964), onde foram publicadas inicialmente. Esses contos foram republicados no volume *Felicidade clandestina* (1961), sem alterações de conteúdo, sendo que o conto “Evolução de uma miopia” recebeu novo nome: “Miopia progressiva”.

Ganha relevo, no contexto da análise, o processo de representação da metáfora do olhar na contística clariceana, a qual revela-se essencial para a compreensão da noção de humano nela vigente, especialmente porque a autora retrata o olhar do sujeito em confronto com o outro, numa relação de alteridade. Nestes termos, serão retomadas as concepções de olhar vigentes em discursos provenientes da tradição filosófica, em relatos míticos e bíblicos, e especialmente na fenomenologia da percepção merleau-pontyana que engendra a noção de olhar relacionando-a à noção de corpo, semelhantemente ao que faz Clarice Lispector.

2.2.1 O inevitável encontro com o lobo

O primeiro conto de *A legião estrangeira*, nominado “Os desastres de Sofia”, é uma narrativa longa que tem como núcleo central as lembranças da infância da narradora-protagonista, especialmente do relacionamento difícil que tivera com seu professor durante o período escolar. Assim, a narradora, recorrendo ao uso da memória narrativa, promove uma série de deslocamentos temporais que permitem a reconstrução do passado, a narração de acontecimentos da atualidade narrativa e posterior retorno ao passado. As principais ações ocorrem no ambiente escolar, mais precisamente no interior de uma sala de aula, porém se estendem até ao pátio, ao jardim da escola e, posteriormente, ao lar da protagonista.

Nessa narrativa, a presença do mistério que interessa amplamente a ficcionista, se instaura desde o início e se estende cautelosamente até o fim, efeito produzido pela quebra na relação causa e efeito e pelo emprego de metáforas insólitas, capazes de conduzir às profundezas do indivíduo, exigindo do leitor um exercício de reflexão e de entrega à sensibilidade. Esta aura de mistério se instaura em torno de situações cotidianas da vida captadas por um olhar insistente, demorado, irrequieto, que torna possível a percepção do momento de tensão, do conflito existencial clássico da prosa clariceana.

O conto focalizado apresenta título homônimo a obra *Les Malheurs de Sophie*, escrito pela Condessa de Ségur no século XIX. Tanto a Sophie de Ségur como a Sofia Clariceana representam uma imagem de infância que se opõe à ideia de estágio da vida em que se sobressaem a singeleza, a doçura. Entretanto, a personagem criada pela autora de *A legião estrangeira* assume uma perspectiva um pouco mais astuta, apesar de contar com “nove anos e pouco”, pois para além da pequena travessa criada pela condessa, Sofia é construída como uma menina-mulher capaz de amar, odiar, incomodar, cuidar e inclusive de carregar dentro de si ‘o lobo’.

“Os desastres de Sofia” se constitui numa espécie de inversão paródica do livro de Ségur, pois ao longo do seu curso a heroína Sophie sofre um processo de domesticação da infância que a leva a abdicar do prazer como forma de adequação aos valores cultivados pela alta burguesia francesa da época, ao passo que Sofia, protagonista do conto clariceano, é autônoma ao definir o caminho a seguir decidindo pelo comportamento transgressor, tendo em vista a atração que sentia pelo viver de maneira errada, já que “cultivava a integridade da ignorância” (LISPECTOR, 1999, p.15).

Observa-se nessa narrativa uma aproximação ao contexto literário infanto-juvenil, marcadamente fabuloso, anedótico, também observável na evocação do clássico

“Chapeuzinho vermelho”, do qual é resgatado o lobo mau. Porém, ao invés de se limitar a evocar no professor a figura do lobo face à menina ingênua, enfatizando a imponência dos seus atributos físicos, mostra-nos que o lobo mau habita em cada um, conforme exemplifica o fragmento abaixo:

Para que te servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar os teus espinhos mortais, responde o lobo do homem. Para que te serve essa cruel boca de fome? Para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa demais, meu amor, já que tenho que te doer, eu sou o lobo inevitável pois a vida me foi dada. Para que te servem essas mãos que ardem e prendem? Para ficarmos de mãos dadas, pois preciso tanto, tanto, tanto — uivaram os lobos, e olharam intimidados as próprias garras antes de se aconchegarem um no outro para amar e dormir (LISPECTOR. 1999, p.27).

Ao contrário do lobo que habita a narrativa infantil, o lobo criado por Clarice não é representado por um indivíduo incapaz de piedade, pelo contrário, necessita ficar de mãos dadas com a sua presa e ambos (lobo e presa) se temem pelo que podem causar a si e aos outros com as suas garras. Ao longo da narrativa, a própria Sofia incorpora para si a imagem do lobo evidenciando que ideias paradoxais como bem e mal, amor e ódio, podem ocorrer simultaneamente, estão sempre entrelaçadas.

Especialmente na evocação do lobo mal Clarice vai criando uma personagem que, embora criança, vivencia a cada dia o duelo entre o bem e o mal que permanecem em seu íntimo. Dessa maneira a infância aí retratada não coincide com a fase da inocência, da candura, pelo contrário, abundam na gama de comparações, antíteses e paradoxos presentes no texto, as alusões ao misto de bondade e maldade que diz respeito à condição humana, como ilustra o trecho que se segue:

Era de se lamentar que tivesse caído em minhas mãos erradas a tarefa de salvá-lo pela tentação, pois de todos os adultos e crianças daquele tempo eu era provavelmente a menos indicada. “Essa não é flor que se cheire”, como dizia a nossa empregada. [...] Por mais arriscado que fosse o meu lado, eu era obrigada a arrastá-lo para o meu lado, pois o dele era mortal (LISPECTOR, 1999, p.13).

Desse modo, a narrativa não polariza a relação entre as personagens definindo-as como homem malicioso e menina inocente, malícia e inocência coexistem em cada uma dessas personagens ao longo de suas vidas. Como vimos, o aspecto paródico de formas da tradição ancora o discurso romanesco da narrativa em estudo, entretanto dá-se da perspectiva da reversão, pois ao evocar narrativas infantis de caráter exemplar e edificante como as obras

de Ségur e Perrault, subverte o caráter unilateral da maldade permitindo que a ação pedagógica seja mutuamente exercida pela criança e pelo adulto.

No conto “Os desastres de Sofia”, a narradora discorre sobre um fato significativo de sua vida ocorrido quando a mesma contava com ‘sofridos nove anos’ e, lembrado quatro anos depois de sua ocorrência, em razão do recebimento da notícia de morte do seu professor primário, homem que a fizera, quando criança, “devanear por um abismal minuto antes de dormir” (LISPECTOR, 1999, p.12).

O fato lembrado fora desencadeado pela repercussão que causara uma atividade de escrita orientada pelo professor: “— Vou contar uma história, disse ele, e vocês façam a composição. Mas usando as palavras de vocês. Quem for acabando não precisa esperar pela sineta, já pode ir para o recreio” (LISPECTOR, 1999, p.16). O ato de contar praticado pelo professor ocorre sem que este dirija pelo menos uma vez o seu olhar para Sofia, que o ouvia com desdém enquanto brincava com um lápis.

[...] Ele contara sem olhar uma só vez para mim. É que na falta de jeito de amá-lo e no gosto de persegui-lo, eu também o apossava com o olhar. [...] Era um olhar que eu tornava bem límpido e angélico, muito aberto, como o da candidez olhando o crime. E conseguia sempre o mesmo resultado: com perturbação ele evitava meus olhos, começando a gaguejar. O que me enchia de um poder que me amaldiçoava. E de piedade. O que por sua vez me irritava. Irritava-me que ele obrigasse uma porcaria de criança a compreender um homem (LISPECTOR, 1999, p.16).

A figura enigmática do professor atraía a menina Sofia, que por esse motivo passara a se comportar mal nas aulas, tornando-se um incômodo para este. O amor desajeitado que nutria pelo professor impulsiona a menina a persegui-lo com o olhar. Lançava-lhe sempre um olhar discreto, cauteloso, dissimulado capaz de desconcertá-lo. Desse modo, por acreditar que seus olhos pudessem denunciar o que está guardado em seu interior, isto é, por considerá-los como uma janela da alma, o professor ignorava as investidas do olhar de Sofia. Nesse sentido, enquanto o professor se esforça em disfarçar a insatisfação de ensinar aquela “turma risonha de desinteressados”, Sofia dedica-se a decifrá-lo, até que através da repercussão causada pelo texto que escreveu, consegue conhecê-lo interiormente, uma vez que não tinha referências do seu passado. A partir desse momento, a metáfora do olhar adquire relevo dentro da narrativa, contribuindo para a criação de uma atmosfera conflituosa que leva a menina a um processo de descobertas sobre a vida ocorridas em meio a caminhos sinuosos que conduzem a experiências indescritíveis.

Sofia se apressara em fazer a composição pedida pelo professor para ter o mérito de ser a primeira aluna a entregá-la. Tendo recontado a história citada pelo professor acrescentando-lhe uma nova moral, entregou-a e se dirigiu até ao parque para brincar, entretanto, volta à sala para pegar um objeto e depara-se com o professor sozinho na sala.

Já tendo na mão a coisa que eu fora buscar, e iniciando outra corrida de volta — só então meu olhar tropeçou no homem. Sozinho à cátedra: ele me olhava.

Era a primeira vez que estávamos frente a frente, por nossa conta. Ele me olhava. Meus passos, de vagarosos, quase cessaram (LISPECTOR, 1999, p.18).

Ocorre que já tendo lido a composição de Sofia, ao vê-la adentrar a sala o professor é quem a interpela pelo olhar, trata-se de um momento de grande desconforto para a menina. Sofia sentira agora a mesma sensação de embaraço que antes provocara no professor. O olhar que agora incidia sobre ela causara-lhe um misto de sensações que ela não compreendia, levou-a a enxergar que tudo em sua volta adquirira novas dimensões, nova espessura, ficara a tal ponto desorientada que procurava desesperadamente sair da sala, entretanto, não pudera, pois fora interrompida ao ouvir seu nome. A expressão “só então meu olhar tropeçou no homem”, usada pela narradora, denuncia o embaraço que a invade, consequente do fato de que ela sabe que o olhar tem o poder de tornar evidente os sentimentos mais íntimos do ser.

Supondo conhecer o propósito com que lhe chamara o professor, acreditou erroneamente que a vingança se aproximava. Nesse momento a menina toma consciência de que estava sozinha, de que não poderia contar com a ignorância que sempre lhe amparara nem mesmo com seus pais, descobrira assim que era somente um eu. Para sua surpresa, o professor disse-lhe:

— ... Pegue o seu caderno..., acrescentou ele.

[...] Avancei um passo, estendi a mão gaguejante.

Mas o professor ficou imóvel e não entregou o caderno.

Para a minha súbita tortura, sem me desfitar, foi tirando lentamente os óculos. E olhou-me com olhos nus que tinham muitos cílios. Eu nunca tinha visto seus olhos que, com as inúmeras pestanas, pareciam duas baratas doces. Ele me olhava. E eu não soube como existir na frente de um homem. Disfarcei olhando o teto, o chão, as paredes, e mantinha a mão ainda estendida porque não sabia como recolhê-la. Ele me olhava manso, curioso, com os olhos despenteados como se tivesse acordado. Iria ele me amassar com mão inesperada? Ou exigir que eu me ajoelhasse e pedisse perdão (LISPECTOR, 1999, p. 20-21).

Esse trecho do conto demarca um momento de espelhamento entre Sofia e seu professor, a partir do qual ambos são revelados um ao outro. Diferentemente das investidas visuais praticadas por Sofia, que eram ignoradas, o olhar que o professor lhe dirigiu foi correspondido, mesmo que acidentalmente. Trata-se de um olhar profundo, desconcertante, que não se restringe aos limites físicos, haja vista a dispensa dos óculos; pelo contrário, imerge-os num momento de tensão, marcado por questionamentos, dúvidas, medo.

A experiência de alteridade faz do professor um espelho virtual de Sofia, deflagrada em suas inseguranças, levando-a a compreender; perplexa, o amor que se cria entre homem e mulher, conforme elucidada a expressão: “E eu não soube como existir na frente de um homem”. Nesse momento Sofia ainda não está preparada para dar esse passo, que ela associa à vida adulta, ao mundo em que ela ainda não habita. E subitamente, a náusea lhe invade o estômago:

Ver a esperança me aterrorizava, ver a vida me embrulhava o estômago. Estavam pedindo demais de minha coragem só porque eu era corajosa, pediam minha força só porque eu era forte. “Mas e eu?”, gritei dez anos depois por motivos de amor perdido, “quem virá jamais à minha fraqueza!” Eu o olhava surpreendida, e para sempre não soube o que vi, o que eu vira poderia cegar os curiosos (LISPECTOR, 1999, p.23).

De acordo com Benedito Nunes, a experiência da náusea que acomete as personagens criadas por Clarice Lispector consiste numa resposta física às perturbações psicológicas resultantes do encontro que as personagens têm consigo mesmas, da incompatibilidade que desenvolvem em relação ao mundo em que viviam antes do momento de iluminação. Nestes termos, compreendemos a partir do fragmento citado acima que, no que concerne ao confronto pelo olhar que se estabelece entre Sofia e seu professor, a experiência da náusea se instaura como consequência da tensão, do conflito que Sofia travava consigo mesma. Dessa forma, o emprego da metáfora do olhar feito nessa narrativa cumpre o papel de revelar à protagonista o momento da tomada de consciência da sua sexualidade, embora cedo como afirma a narradora: “Era cedo demais para eu ver como nasce a vida. Vida nascendo era tão mais sangrento do que morrer” (LISPECTOR, 1999, p.23).

A profundidade do olhar imbuído nessa cena envolve as personagens a ponto de transcender os limites da consciência, da compreensão do que estavam vendo. O confronto com o outro foi capaz, nesse contexto, de revelar o mundo inacessível à protagonista, o abismo que ele representa. Desse modo, esse encontro de olhares gera tamanha repercussão nas emoções da personagem que ela não consegue assimilar ou exprimir o que viu.

A pedagogia do olhar proposta na narrativa clariceana sustenta-se no caráter fenomenológico que se desdobra por meio da infiltração nas coisas e se refrata das coisas ao ser que nelas penetrou ocasionando uma espécie de promiscuidade capaz de gerar no universo caótico das sensações distintas reações, inclusive físicas, como a náusea que invade os personagens, mas, que se projeta para além do próprio olhar, adquirindo uma dimensão simbólica, que abre espaço para o vazio, para a irrupção do insólito e do grotesco que se justifica na presença do pessimismo, na tendência a se reportar ao indescritível, no culto à interioridade, no desejo de transcendência, na consciência do vazio. Trata-se de um olhar que remonta à origem do ser, que não tem um fim no ato de ver e sim no conhecer.

2.2.2 A tentação da busca pela identidade

Na poética de Clarice Lispector, o encontro com o outro se manifesta sob diferentes perspectivas, especificamente através dos vínculos estabelecidos entre indivíduos simultaneamente semelhantes e antagônicos. Nestes termos, é recorrente a presença de grupos socialmente marginalizados como mulheres, adolescentes, idosos; o confronto/aproximação entre humanos e animais como cães, galinhas, búfalo, cavalos além do contato com o universo primitivo.

As ações do conto “Tentação” são ambientadas numa rua da cidade de Grajaú, provavelmente pouco habitada, pois não há fluxo de pessoas circulando, conforme comprova o trecho: “Ninguém na rua, só uma pessoa esperando inutilmente no ponto do bonde” (LISPECTOR, 1999, p.61). Observa-se na narrativa o predomínio do tempo cronológico, entretanto, o momento de epifania dá-se pela imersão no tempo psicológico: “quanto tempo se passara?” (LISPECTOR, 1999, p.61).

Na maior parte das cenas o foco narrativo é marcado pelo uso da terceira pessoa, conforme ilustram os trechos em que o narrador apresenta a protagonista e, posteriormente, o modo como esta olha: “Ela estava com soluço. E como se não bastasse a claridade das duas horas, ela era ruiva. [...] seu olhar submisso e paciente” (LISPECTOR, 1999, p.61). Entretanto, na cena seguinte o narrador estabelece uma comunicação com a menina ruiva, a qual ocorre na mediação com o olhar: “Que fazer de uma menina ruiva com soluço? Olhamos sem palavras, desalento contra desalento. Na rua deserta nenhum sinal de bonde” (LISPECTOR, 1999, p.61), sugerindo a possibilidade de que o narrador seja a pessoa que aguarda o bonde, o que o caracteriza como personagem da trama. Em nenhum momento do

texto é possível observar as personagens usando o diálogo verbal, somente o narrador ganha voz, no sentido corriqueiro da palavra.

A narrativa que ora analisamos delinea a problematização do olhar que a protagonista dirige ao seu outro: um *basset* ruivo que passa em frente à sua casa. O enredo é aparentemente banal, versa sobre um breve encontro de olhares que se dá entre uma menina ruiva e um cãozinho também ruivo que passa em frente à escada da casa onde a menina permanece sentada há algum tempo. As declarações feitas pelo narrador nos levam a crer que a protagonista, por ser um indivíduo visivelmente solitário, deseja avidamente a completude, pois se agarrava a uma bolsa velha, já que em sua terra não conhece semelhantes. Somente ao encontrar o pequeno animal ela reconhece “a sua outra metade neste mundo, um irmão em Grajaú” (LISPECTOR, 1999, p.61). Durante o encontro ambos se olharam com encantamento: “se fitavam profundos, entregues, ausentes de Grajaú” (LISPECTOR, 1999, p.62). Observa-se aí um momento de total identificação entre as personagens propiciado pela profundidade alcançada pelo olhar praticado por ambos, visto que foram capazes de transcender as dimensões temporais e espaciais em que a cena se processa. Vale salientar que esse efeito mágico só pode ser alcançado mediante a dedicação, a entrega mútua, do contrário não consegue transpor a barreira física, não se constitui num exercício visual profundo, metafísico.

O silêncio que acompanha o ato contemplativo observado na ausência de latidos por parte do cachorro, bem como no não uso da palavra pela menina é indicador da atenção dedicada ao processo de mútuo reconhecimento no outro. As personagens equiparam-se em razão das suas semelhanças, da crença na ideia de que o outro é fundamental para a resolução dos seus conflitos. Assim, através dessa relação de alteridade, cada um se torna a parte faltante, o complemento do outro.

Observamos no desenrolar da trama, que o encontro entre a menina e o *basset* originou um sentimento compreensível apenas através do modo como se olharam ambas as personagens, conforme ratifica a voz do narrador: “Que foi que se disseram? Não se sabe. Sabe-se apenas que se comunicaram rapidamente, pois não havia tempo. Sabe-se também que sem falar eles se pediam. Pediam-se com urgência, com encabulamento, surpreendidos” (LISPECTOR, 1999, p.62). Na narrativa, o contato entre a menina e o cãozinho não é verbalizado, é figurado na interface dos olhares desferidos pelas personagens. É por intermédio deste que se instaura o desejo de inteireza, que ocorre a possibilidade de união, como também a posterior separação e o luto sentido pela garota.

Trata-se de uma narrativa muito breve, a qual discorre sobre a paixão surgida entre uma menina e um *basset* que durou o tempo necessário para que o cachorro cruze uma esquina acompanhado por sua dona. O encantamento que ambos sentiram se estendeu por alguns minutos apenas. Nesse ínterim, faz-se necessário ressaltar a relevância da observação feita por Nunes acerca da efemeridade dos sentimentos experimentados pelas personagens clariceanas. Para o crítico, pela peculiaridade de serem

reflexivos, distanciados de si mesmos, de ânimo especulativo, os seres criados por Clarice Lispector não coincidem com os sentimentos e paixões que experimentam. Consequentemente a essa posição de alheamento reflexivo, eles assistem, muitas vezes, como espectadores, à constante metamorfose de seus estados afetivos (NUNES, 1969, p. 118).

Nestes termos, na leitura de “Tentação” é evidente o surgimento do amor fraternal entre as personagens considerando que se criou no contexto do encontro a possibilidade daquele *basset* se tornar o animal de estimação da menina como confirmam os excertos abaixo:

Entre tantos seres que estão prontos para se tornarem **donos** de outro ser, lá estava a menina que viera ao mundo para **ter** aquele cachorro. Ele fremia suavemente, sem latir” [...] “no meio de tanta vaga impossibilidade e de tanto sol, ali estava a solução para a criança vermelha. E no meio de tantas ruas a serem trotadas, de tantos cães maiores, de tantos esgotos secos — Lá estava uma menina, como se fora carne de sua ruiva carne (LISPECTOR, 1999, p.62). (Grifos nossos)

No entanto, esse sentimento se manifesta sob a forma da efemeridade, tendo em vista que ambos, cão e menina, estão atravessados pela impossibilidade de vivenciá-lo plenamente, de modo que “mais um instante e o suspenso sonho se quebraria, cedendo talvez à gravidade com que se pediam” (LISPECTOR, 1999, p.62). Observa-se neste conto, bem como em outras narrativas de Clarice a manifestação do tema do amor, entretanto, frequentemente marcado pela contrariedade, pelo desencontro. Nesse caso, o que impossibilita a concretização desse amor ou o alcance da completude é o fato de que: “ambos eram comprometidos. Ela com sua infância impossível, o centro da inocência que só se abriria quando ela fosse uma mulher. Ele, com sua natureza aprisionada” (LISPECTOR, 1999, p.62).

A palavra “tentação”, que intitula o conto, adquire no âmbito do discurso mítico-religioso a conotação de pecado, sedução, de desejo veemente pelo que é proibido. Também é verdade que, na Bíblia a tentação se instaura através do olhar, uma vez que esse é capaz de

incitar o desejo. Assim, no contexto da narrativa, a tentação reside no fato de ambos, cão e menina, desejarem algo que para eles é impossível: a oportunidade de continuarem juntos. O desejo que sentiram um pelo outro é sugerido em várias imagens e sensações descritas na cena de encontro. O próprio cenário marcado pela cor vermelha, por exemplo, que os identifica fisicamente, acentuada pela luz do sol, bem como o calor que dele emana são símbolos que se relacionam para representar a vontade de pertencerem um ao outro, entretanto, trata-se de um sonho impossível.

É importante enfatizar que o desejo de completude é comum aos dois personagens, ambos buscam a sua outra metade, pois “pediam-se com urgência, com encabulamento, surpreendidos” (LISPECTOR, 1999, p.62) O momento de integração entre as personagens só é possível quando direcionam a visão um para o outro, pois, conforme explica Bakhtin:

Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver [...] Quando estamos nos olhando, dois mundos diferentes se refletem na pupila dos nossos olhos (2003, p. 27).

Nestes termos, no instante em que um ser projeta o seu olhar para o outro, um ‘ativismo exclusivo’ deste último é acionado, o que possibilita que veja aquilo que só pode ser visto do lugar que ele, naquela circunstância, é o único a ocupar, é exatamente isso o que viabiliza a capacidade que um ser tem de completar o outro, pois: “a exotopia concreta [...] assim como o excedente de minha visão que ela condiciona, em comparação a cada um dos outros (é, correlativamente, uma certa carência - o que vejo do outro é precisamente o que só o outro vê quando se trata de mim)” (BAKHTIN, 2003, p.28). Daí a importância do encontro com o outro, da alteridade. Esta carência é responsável por permitir, na integração com o outro, uma exteriorização e um simultâneo retorno a si, fazendo com que nos enxerguemos do ponto de vista da nossa alteridade, para só assim nos enxergarmos integralmente.

Dessa forma, ao contemplar o *basset*, a menina compreende o sentido de estar no mundo porque cada um supre a carência que o outro tem de si mesmo. Essa contemplação permite que a garota se veja através dos olhos do cãozinho, ou seja, o olhar do animal faz com que ela reconheça a sua individualidade. Esse espelhamento promove simultaneamente o primeiro encontro deles consigo mesmos, ambos vivenciam o processo de descoberta mutuamente. O fato de terem se separado intensifica a busca pela completude, pelo

preenchimento do vazio ou o apagamento da solidão que acompanha toda a trajetória das personagens, isto é, revela que se trata de uma busca eterna.

A menina ruiva experimenta no contato com o *basset* a afirmação e anulação simultâneas, por um momento se harmonizam, se complementam, mas logo são impelidos a se separarem. Assim como o *basset* precisa seguir viagem principalmente porque é um ser aprisionado, visto que sua dona o espera impacientemente, a menina precisa ficar, devido à sua condição de indivíduo infante.

O conto “Tentação”, como podemos ver, trata de uma situação corriqueira que se transforma num evento interessante, particularidade recorrente na poética lispectoriana. A sua protagonista nos é apresentada como uma pessoa triste, solitária, incomodada por ser ruiva numa terra de morenos, como ratifica o excerto abaixo:

Numa terra de morenos ser ruivo era uma revolta involuntária. Que importava se num dia futuro sua marca ia fazê-la erguer insolente uma cabeça de mulher? Por enquanto ela estava sentada num degrau faiscante da porta, às duas horas.

O que a salvava era uma bolsa velha de senhora, com alça partida. Segurava-a com um amor conjugal já habituado, apertando-a contra os joelhos (LISPECTOR, 1999, p.61).

A cor ruiva, traço característico que a distingue dos demais, causa-lhe revolta; nesse sentido, não se identifica com ninguém de seu convívio, sendo, portanto, um indivíduo sem ninguém no mundo, sem referências, afeiçoado apenas a um objeto: uma bolsa velha. Porém há que se notar que esta bolsa constitui, dentro do universo em que se insere a personagem, uma possível representação de uma espécie de não pertencimento àquele lugar, isto é, ela se sente como estrangeira mesmo se encontrando no seio familiar, pois é distinta de todos de Grajaú. Esse efeito de estranhamento vivido pela personagem advém do fato de que ela representa a minoria, o que a faz se sentir como uma visitante, alguém não pertencente àquele lugar, e que conseqüentemente, passa a ser vítima do olhar do outro que a vê como diferente. Em um espaço só de morenos, é oportuno mencionar que a única identificação que ela tem é com um cachorro, afinal “Os pelos de ambos eram curtos, vermelhos” (LISPECTOR, 1999, p.62).

A aceitação é a condição que o estrangeiro/estranho busca em todos os lugares que transita, porém, nem sempre é isso que ocorre, por isso a necessidade do movimento. Nessa perspectiva, Oliveira (2014, p. 33), afirma que: “O estrangeiro pode ser compreendido como aquele que transita pelas paragens de uma margem à outra, seu único propósito é que através

da fluidez [...] possa encontrar seu lugar, sua identidade”. Ideia que pode ser observada pelo modo como a garota se relaciona com a bolsa, o que pode simbolizar o desejo de buscar novos horizontes, inclusive porque ela possui uma particularidade: a capacidade de salvá-la, mas salvá-la de que? Possivelmente da sua condição de indivíduo solitário, sem afetos, pois é exatamente com a bolsa que compartilha suas angústias, além de sentir por ela “amor conjugal”. Dessa forma, esta bolsa pode representar uma demanda por acolhimento, a possibilidade de aceitação da sua condição, o encontro consigo, um prenúncio do encontro futuro que teria com o *basset*.

É observável, desde o princípio da narrativa, a predominância do incansável desejo de encontrar-se noutro ser, a necessidade sentida pela protagonista de encontrar alguém capaz de lhe completar, até que surge o momento que representa a própria ‘tentação’ para a personagem, ou seja, o momento em que acredita ter encontrado um semelhante, alguém com quem ela se identifique.

Foi quando se aproximou a sua outra metade neste mundo, um irmão em Grajaú. A possibilidade de comunicação surgiu no ângulo quente da esquina, acompanhando uma senhora, e encarnada na figura de um cão. Era um *basset* lindo e miserável, doce sob a sua fatalidade. Era um *basset* ruivo. [...] A menina abriu os olhos pasmada. Suavemente avisado, o cachorro estacou diante dela. Sua língua vibrava. Ambos se olhavam. Entre tantos seres que estão prontos para se tornarem donos de outro ser, lá estava a menina que viera ao mundo para ter aquele cachorro. Ele fremia suavemente, sem latir. Ela olhava-o sob os cabelos, fascinada, séria (LISPECTOR, 1999, p.39).

Nestes termos, entrevemos no olhar contemplativo ilustrado no fragmento acima citado, que o momento de encontro com o *basset* permite que ambos encontrem a sua metade faltante, isto é, revela uma tentativa de autoconhecimento. Faz-se necessário acrescentar, conforme Bakhtin, que a busca pelo outro se constitui como uma busca por si mesmo, pois:

o outro é ao mesmo tempo constitutivo do ser e fundamentalmente assimétrico em relação a ele: a pluralidade dos homens encontra seu sentido não numa multiplicação quantitativa dos “eu”, mas naquilo em que cada um é o complemento necessário do outro (2003, p. 15-16).

Consoante a esse pensamento, a relação com o *outro*, isto é, a alteridade, interfere significativamente no processo de formação, de construção identitária do sujeito, na medida em que um “sentido de si” se constrói reclamando a presença do outro. Ainda que este seja, de modo paradoxal, um ser aparentemente antagônico. É, pois, na procura pelo outro que se

manifesta o interesse em conhecer a si, em chegar ao eu que perdemos e não sabemos como encontrar, às origens desconhecidas, ao destino ignorado. É mesmo característico da condição humana, tão ardentemente interpelada por Clarice, almejar a compreensão de si, desmitificar a origem e o destino, portanto, autoconhecer-se.

Conforme observa Pontieri, na poética clariceana “desfila uma legião de seres que nossa cultura costuma designar como “outros”” (PONTIERI, 1999-2000, p.330). Assim, suas protagonistas, inclusive aquelas que ensaiam monólogos, como a GH do romance *A paixão segundo GH*, tido por muitos críticos como o ápice da sua produção literária, se constituem numa relação de alteridade que se dá muitas vezes por espelhamento com indivíduos marginalizados, seres primitivos e animais, por exemplo.

Dentre os vários momentos epifânicos que estruturam suas obras, há que se destacar que em sua grande maioria tratam do encontro/embate entre a personagem protagonista e a descoberta de um outro, um avesso de si. No caso do conto “Tentação” a epifania também está relacionada ao conhecimento de uma face de si que é desconhecida, o ato de contemplar o *basset* funciona como um espelho em que a menina se reconhece, toma consciência da sua condição humana, que a leva a compreender a sua fragilidade. O espelhamento entre a menina e o cãozinho remonta ao mito de Narciso, entretanto, a personagem mitológica experiencia uma cegueira em relação ao outro, ao passo que em Clarice a personagem vive a consciência do não-eu, isto é, a cegueira da garota ruiva reside no fato de não reconhecer o próprio eu. Tanto no conto como na narrativa mítica o olhar irrompe como recurso que abre fendas para o autoconhecimento.

Ainda conforme Pontieri: “Nas cenas clariceanas de confronto entre eu e outro sobressai, além do aspecto de reversibilidade da relação, um outro traço característico: a natureza eminentemente visual [...] do contato” (1999-2000, p.332). É, pois, indiscutível o destaque dado ao “olhar” no universo ficcional lispectoriano. Muitos momentos da escrita clariceana são marcadamente construídos mediante a presença de um olhar examinador, profundo, veemente. Dessa forma, o confronto/ diálogo pelo olhar se manifesta no conto em estudo. Na referida narrativa, o fenômeno do olhar prescinde o diálogo verbal, de modo que todo o processo de interação entre os personagens ocorre pela mediação do olhar que estas dirigem umas às outras e ao ambiente onde se situam, sem a necessidade de que qualquer palavra seja dita. Isso ocorre porque no momento da contemplação ambas as personagens conseguem tocar a essência do outro, construindo um conhecimento profundo dos seus estados de espírito, como demonstra a própria caracterização do ambiente recoberto por uma intensa claridade, o que evoca a noção grega de luz como sinônimo de conhecimento.

2.2.3 Tirésias clariceano: a deformação do olhar

“Evolução de uma miopia” é o nono conto de *A legião estrangeira* e narra a história de um menino míope que descobre, através da evolução de seu problema de visão, maneiras de se relacionar consigo mesmo, com sua família, com o mundo. A narrativa ancora-se, portanto, na problematização da visão e focaliza a ideia de que o olhar necessita passar por um processo de aprendizagem para que seja capaz de transpor as limitações físicas e alcançar a profundidade.

Em “Evolução de uma miopia” a atividade visual e, especificamente, sua face “deformada”, eixo temático salutar no conto mencionado, nos permite compreender a atualização mitológica e simbólica da cegueira relacionada à dificuldade de acesso ao conhecimento exterior e, especificamente, como reveladora do conhecimento de si. A problematização da visão adquire nessa narrativa sentido análogo ao que se observa em algumas narrativas míticas gregas, como *Édipo-Rei* e *Antígona* de Sófocles, nas quais, somente depois de um longo processo de aprendizagem do olhar, que se dá através da negação da luminosidade, a cegueira revela-se como caminho privilegiado para a aquisição do conhecimento.

A narrativa em análise focaliza, dentro do campo de abrangência do olhar, a miopia, que inclusive está presente desde o título e se constitui como um elemento estruturante para o seu desenrolar. Logo no início, o narrador faz uma observação que remete a um modo de olhar reiterado ao longo da narrativa, focalizando a deficiência visual como um elemento simbólico representativo da percepção aguçada.

Se era inteligente, não sabia. Ser ou não inteligente dependia da instabilidade dos outros. Às vezes o que ele dizia despertava de repente nos adultos um olhar satisfeito e astuto. Satisfeito, por guardarem em segredo o fato de acharem-no inteligente e não o mimarem; astuto, por participarem mais do que ele próprio daquilo que ele dissera. Assim, pois, quando era considerado inteligente, tinha ao mesmo tempo a inquieta sensação de inconsciência: alguma coisa lhe havia escapado. A chave de sua inteligência também lhe escapava. [...] ao dizer alguma coisa inteligente, cada adulto olharia rapidamente o outro, com um sorriso claramente suprimido dos lábios, um sorriso apenas indicado com os olhos (LISPECTOR, 1999, p.75).

Observa-se nesse fragmento que o desejo pela inteligência se constitui num traço característico da personalidade do garoto míope, inserindo-o num trabalho de observação que o permite compreender que a conquista da atenção do outro dá-se como num jogo, isto é, depende do momento e da sorte. Sobremaneira, o esforço que o menino dedica a conquista da

‘chave de sua inteligência’ adquire congruência na máxima “Só sei que nada sei” atribuída a Sócrates, na medida que demonstra ser consciente dos limites de sua própria ignorância, e da necessidade de superá-los, motivo pelo qual o garoto pondera, reflete sobre as ações, o comportamento que precisa adotar para chamar a atenção do outro.

O olhar que despertava nos adultos lhe causava certa instabilidade, fazendo com que a personagem se questionasse sobre sua inteligência, ou seja, mediante a consciência do julgamento alheio manifesto através da metáfora do olhar, essa personagem vai se construindo, adquirindo conhecimento ao longo da narrativa. Estabelece-se, portanto, uma relação de alteridade que envolve o menino e seus familiares, a qual o narrador compara a um jogo de damas, sendo que a cada movimento provocado pelo garoto, as peças (seus familiares) se emaranhavam todas. Assim o garoto passou a buscar conhecer-se, encontrar sentido para as coisas em meio ao desentendimento, única ordem do jogo que praticavam.

O interesse do garoto em “apoderar-se da chave de sua “inteligência”” (LISPECTOR, 1999, p.75) tanto configura uma resposta ao olhar dos adultos, tendo em vista que ele tenta despertá-lo várias vezes, como caracteriza uma busca pelo autoconhecimento, uma vez que é movido pelo desejo de conhecer as leis e causas dos seus momentos de inteligência, sobre os quais não tinha domínio, conforme se observa no fragmento que se segue:

Às vezes, pois, ele tentava reproduzir suas próprias frases de sucesso, as que haviam provocado movimento no tabuleiro de damas. Não era propriamente para reproduzir o sucesso passado, nem propriamente para provocar o movimento mudo da família. Mas para tentar apoderar-se da chave de sua “inteligência”. Na tentativa de descoberta de leis e causas, porém, falhava. E, ao repetir uma frase de sucesso, dessa vez era recebido pela distração dos outros. Com os olhos pestanejando de curiosidade, no começo de sua miopia, ele se indagava por que uma vez conseguia mover a família, e outra vez não. Sua inteligência era julgada pela falta de disciplina alheia? (LISPECTOR, 1999, p.76).

O excerto citado evidencia a necessidade que sente o garoto de ser bem aceito pelos adultos, uma vez que pesquisa intuitivamente distintas maneiras de ter a sua inteligência reconhecida. Por se tratar de um menino precoce, desenvolve intencionalmente, um meio de jogar com as pessoas, modelando o seu comportamento na tentativa de manipulá-las a vê-lo como ele desejava ser visto. Dessa maneira, reproduz com frequência as frases que possivelmente renderiam alguns elogios. Entretanto nem sempre obtém sucesso, o que pode ser um indício da noção de inacabamento e reinvenção incessante que vai definindo o homem ao longo da sua vida.

Especificamente nesse caso, os olhos estreitos, míopes do garoto, que “pestanejavam de curiosidade” revelam o seu desejo de enxergar melhor, de saber mais sobre si, como acontece com Miguilim, protagonista da obra *Manuelzão e Miguilim*, de João Guimarães Rosa. Miguilim era um garoto de oito anos e também era míope, por essa razão era dotado de uma sensibilidade aguçada, desenvolvida aos poucos através de um olhar atento, com o qual contemplava as coisas mais simples, entretanto, reveladoras do real sentido da vida.

Outro elemento revelador da perspicácia do garoto é o modo como lidava com a instabilidade. Inicialmente ele parte da instabilidade dos outros para se constituir, porém, mais tarde substitui a instabilidade dos outros pela própria, aceitando-a conscientemente.

Quando homem, manteve o hábito de pestanejar de repente ao próprio pensamento, ao mesmo tempo que franzia o nariz, o que deslocava os óculos — exprimindo com esse cacoete uma tentativa de substituir o julgamento alheio pelo próprio, numa tentativa de aprofundar a própria perplexidade. [...] Que a sua própria chave não estava com ele, a isso ainda menino habituou-se a saber, e dava piscadelas que, ao franzirem o nariz, deslocavam os óculos. E que a chave não estava com ninguém, isso ele foi aos poucos adivinhando sem nenhuma desilusão, sua tranqüila miopia exigindo lentes cada vez mais fortes (LISPECTOR, 1999, p.76).

Caracterizado como um instrumento capaz de facilitar o acesso à visão no âmbito da medicina, os óculos adquirem novo sentido na narrativa em análise. Seu uso, ao invés de favorecer a visão, funciona como entrave à penetração do olhar de modo que quanto mais espessas as lentes, mais turva, embaraçosa se torna a capacidade de discernimento do menino. Percebendo o desconforto, a personagem desenvolve cacoetes para movê-los, deslocá-los, o que caracteriza a prática do olhar intuitivo, perspicaz.

A aceitação voluntária da condição de indivíduo descentrado, instável fez com que a personagem enxergasse a realidade com maior clareza embora sua miopia, isto é, a “limitação” visual da qual ele é portador se acentue a cada dia. Quanto mais ele deseja ver, mais o corpo se nega a corresponder com esse desejo, daí a necessidade de olhar para além do físico, pois o próprio fato de ser míope é que permite a personagem a enxergar além das aparências, enxergar em profundidade. Especificamente nesse momento da narrativa entrevemos a evocação do mito de Tirésias, no caráter simbólico da miopia que caracteriza a personagem, tendo em vista que se utiliza dela para ajudá-lo a enxergar por dentro, pois diante de qualquer situação embaraçosa o garoto recorre ao hábito de pestanejar, franzir o nariz com o propósito de deslocar os óculos para melhor enxergar.

O fato de usar óculos que deveria auxiliar o menino a enxergar melhor é justamente o que reduz a sua capacidade de enxergar além da superfície. Nessa narrativa, os óculos incomodam, dificultam o acesso à compreensão, entretanto, a miopia, em vez de deixá-lo numa situação menos confortável em relação aos que não são portadores dessa “limitação”, coloca-o numa condição privilegiada, como ratifica o fragmento abaixo:

Tratava-se de criança precoce — era superior à instabilidade alheia e à própria instabilidade. De algum modo pairava acima da própria miopia e da dos outros. O que lhe dava muita liberdade. Às vezes apenas a liberdade de uma incredulidade tranquila. Mesmo quando se tornou homem, com lentes espessíssimas, nunca chegou a tomar consciência dessa espécie de superioridade que tinha sobre si mesmo (LISPECTOR, 1999, p. 78).

No contexto da narrativa em análise pode-se observar que quanto mais a miopia se agrava, mais o olhar, a sensibilidade do garoto se expande, aumentando-lhe a capacidade de antecipação. Entrevemos nas ações e no caráter observador do garoto, a condição metafísica do ver. Sua miopia corresponde à ideia de cegueira disseminada em “Antiperipléia”, primeiro conto da obra *Tutaméia: terceiras estórias* (1967) de João Guimarães Rosa onde se lê: “só sendo cego que não pode ver? [...] O pior cego é o que quer ver”. Apesar de ter o alcance físico de visão reduzido, o garoto quer e consegue ver para além da capacidade física, das aparências, como o homem que ousou sair da caverna escura em busca da luz. Ao declarar que o garoto “pairava acima da própria miopia e da dos outros” o narrador corrobora essa ideia, mostrando que o verdadeiro cego é aquele que tendo olhos iluminados, claros, fica preso às limitações da superfície, ou seja, cego é aquele que acreditando ver associa essa capacidade ao alcance dos olhos materiais. Sobremaneira, a miopia do garoto não lhe era incômoda, ao contrário dava-lhe liberdade e superioridade, isto é, permitia-lhe enxergar, inclusive, a cegueira do outro.

Ao saber que passaria um dia na casa de uma prima que “era casada, não tinha filhos e adorava criança” (LISPECTOR, 1999, p. 77), tratou de deliberar sobre como se comportaria nesse longo dia:

A semana precedente à visita à prima foi de antecipação contínua. Às vezes seu estômago se apertava apreensivo: é que naquela casa sem meninos ele estaria totalmente à mercê do amor sem seleção de uma mulher. “Amor sem seleção” representava uma estabilidade ameaçadora: seria permanente, e na certa resultaria num único modo de julgar, e isso era a estabilidade. A estabilidade, já então, significava para ele um perigo: se os outros errassem no primeiro passo da estabilidade, o erro se tornaria permanente, sem a

vantagem da instabilidade, que é a de uma correção possível (LISPECTOR, 1999, p.78).

Embora tenha pensado inclusive no modo como encarar o amor da prima, negligenciara o fato de que esta possuía um dente de ouro, o que foi suficiente para desequilibrar toda a construção antecipada. Porém, este detalhe e uma série de outros não chegaram a se configurar um problema, pois sabia como ninguém driblar a instabilidade:

Adaptou-se ao amor de uma mulher, amor novo que não parecia com o amor dos outros adultos: era um amor pedindo realização, pois faltava à prima a gravidez, que já é em si um amor materno realizado. Mas era um amor sem a prévia gravidez. Era um amor pedindo, a *posteriori*, a concepção. [...] Ela queria do menino de óculos que ela não fosse uma mulher sem filhos. Nesse dia, pois, ele conheceu uma das raras formas de estabilidade: a estabilidade do desejo irrealizável. A estabilidade do ideal inatingível. Pela primeira vez, ele, que era um ser votado à moderação, pela primeira vez sentiu-se atraído pelo imoderado: atração pelo extremo impossível (LISPECTOR, 1999, p. 80-81).

No excerto do conto que citamos acima, o aspecto da visão serve ao propósito da descoberta da sexualidade do protagonista. O amor de mulher de que fala o narrador e para o qual despertou o garoto, pede concepção a *posteriori* distinguindo-se do amor sentido pela prima que o ama como a um filho e do amor que o mesmo sente pelos seus pais, ou seja, trata-se da descoberta do amor pautado pelo desejo, inclinado ao prazer. Esse caráter de descoberta é enfaticamente sugerido pela expressão “pela primeira vez” reiterada no recorte citado. Porém, a nova face do amor, descoberto pela personagem não pode ser concretizada, trata-se de um desejo irrealizável, o que pode ser compreendido como problematização das convenções sociais as quais reprimem a sexualidade infantil, ignoram que o corpo da criança também é sexuado. Outro fato que impossibilita a consumação do desejo do garoto é o fato de que a prima era casada, não podendo correspondê-lo sob pena de ser infiel ao seu esposo, o que também configura uma prática destoante do que prega a moral social e cultural, para além de não compartilhar com ele o mesmo tipo de amor, já que sentia por ele amor de mãe que difere em muitos aspectos do amor de mulher almejado pelo menino.

A descoberta da sexualidade vivenciada pelo garoto se constitui como a revelação de uma face desconhecida de si, pois antes do encontro com a prima não havia manifestado nenhum sinal desse sentimento. Trata-se da descoberta de algo tão novo e forte que o levou a retirar os óculos sempre que necessitava enxergar aquilo que está recoberto pela superfície do mundo em que vive, como bem ilustra o trecho que citamos:

E foi como se a miopia passasse e ele visse claramente o mundo. O relance mais profundo e simples que teve da espécie de universo em que vivia e onde viveria. Não um relance de pensamento. Foi apenas como se ele tivesse tirado os óculos, e a miopia mesmo é que o fizesse enxergar. Talvez tenha sido a partir de então que pegou um hábito para o resto da vida: cada vez que a confusão aumentava e ele enxergava pouco, tirava os óculos sob o pretexto de limpá-los e, sem óculos, fitava o interlocutor com uma fixidez reverberada de cego (LISPECTOR, 1999, p.81).

Nessa narrativa, à medida que os anos vão passando, a sua miopia vai ficando cada vez mais grave. O percurso seguido pelo garoto, que se deu da infância até a idade adulta, configura uma busca constante pela aprendizagem do olhar. Nesse sentido o garoto segue uma trajetória do não ver para o ver que remonta a ideia de visão praticada nas tragédias *Édipo-Rei* e *Antígona* citadas anteriormente. O ato de tirar os óculos para enxergar com clareza mostra que os olhos físicos, ao passo que permitem enxergar também podem enganar tendo em vista que permitem o excesso de familiarização com o visto. Desse modo, o protagonista toma uma atitude semelhante à dos prisioneiros que agem na Alegoria da Caverna de Platão, pois enquanto ele se prende ao uso dos óculos a sua compreensão do real é bem limitada, o que o faz procurar meios de solucionar este problema, isto é, franzir a testa para deslocar as lentes, até que, depois de muitas tentativas descobre que retirando-as totalmente, consegue enxergar com clareza.

Ao atingir o final do conto é que compreendemos o porquê da escolha desse título: é curioso como, logo no início, ainda com um grau leve de miopia, a personagem apresenta uma visão de mundo limitada e conforme a miopia vai se acentuando, as lentes vão se tornando mais espessas e a personagem vai ampliando a sua visão de mundo, bem como vai sentindo a necessidade de deslocar os óculos para melhor enxergar.

Nesse sentido, é mais uma vez o olhar do menino que lhe permite conhecer uma face de si ainda adormecida, a do amor que se cria entre um homem e uma mulher. No final da narrativa, quando o grau de miopia já se encontra elevado, basta apenas tirar os óculos para que possa enxergar livremente, o que o remete a condição de clarividente experimentada por Tirésias. Dessa maneira, quanto mais o garoto se aproxima da cegueira, mais amplia a visão metafísica e o conhecimento.

A discussão preponderante expressa nessa materialidade narrativa diz respeito ao combate à supervalorização do olhar superficial em detrimento do olhar que se estende em termos de profundidade. Durante toda sua extensão os óculos da personagem são apresentados como um empecilho à visão do garoto do mesmo modo que a paciência do seu olhar e a sua capacidade de se adaptar ao novo é, sobretudo, enfatizada.

O Estudo do conto “Evolução de uma miopia” procurou evidenciar como a metáfora do olhar serve, nesse conto, como elemento importante para a formação da identidade do seu protagonista, através da problematização do olhar que o outro lança sobre o eu. Procurou, ainda, compreender o diálogo que este conto estabelece com algumas narrativas míticas clássicas focalizando a ideia de clarividência atribuída a indivíduos cegos ou com distúrbios visuais como a miopia.

2.2.4 A saída do caracol ou a consagração de uma princesa hindu

O último conto, homônimo à obra, “A legião estrangeira”, é relativamente longo, narrado em primeira pessoa pela protagonista, que exerce a profissão de datilógrafa, bem como os papéis de mãe e dona de casa. Trata-se de relato não-linear, construído através de memórias que interligam passado e presente constituindo a teia que dá forma ao enredo. A trama conta com poucas personagens e é ambientada principalmente no interior da casa da datilógrafa.

A narrativa se divide em dois momentos vivenciados pela narradora, distantes no tempo e no espaço, que se unem através de um elemento comum: um pinto. Os dois momentos entrecruzam-se quando, em vésperas de Natal, conforme declara a narradora, alguém “que queria ter o gosto de me dar coisa nascida” (LISPECTOR, 1999, p.95), lhe presenteou com um pinto. A graça do pinto, “pegou em flagrante” (LISPECTOR, 1999, p.95) a família formada pelo pai, a mãe (narradora) e quatro filhos. Desse modo, a família se reúne enlevada, curiosa e embaraçada ao redor do pinto, “coisa que por ter nascido se espanta” (LISPECTOR, 1999, p.97). O clima em família que marca a chegada do pinto lembra situações narradas em dois outros contos de Clarice, “Uma galinha” e “A menor mulher do mundo”, ambos integrantes do volume *Laços de família*. O desenrolar da cena nos contos mencionados ocorre num clima de comoção familiar em que todos os membros voltam-se em torno de um elemento novo, capaz de provocar dúvidas, indagações, reflexões, isto é, capaz de integrar e sensibilizar o seio familiar.

É importante observar que crianças e adultos vivenciam de modo diferenciado o encontro com o pinto, pois em meio à aflição deste, os adultos ficam resignadamente constrangidos, acreditando que “as coisas são assim mesmo”, ao passo que as crianças esperam destes uma atitude salvadora, como esclarece o excerto abaixo:

Nós, os adultos, já teríamos encerrado o sentimento. Mas nos meninos havia uma indignação silenciosa, e a acusação deles é que nada fazíamos pelo pinto ou pela humanidade. A nós, pai e mãe, o piar cada vez mais

ininterrupto já nos levava a uma resignação constrangida: as coisas são assim mesmo. [...] Se nunca havíamos conversado sobre as coisas, muito mais tivemos naquele instante que esconder deles o sorriso que terminou nos vindo com o piar desesperado daquele bico, um sorriso como se a nós coubesse abençoar o fato de as coisas serem assim mesmo, e tivéssemos acabado de abençoá-las (LISPECTOR, 1999, p.96-97).

No livro *A legião estrangeira* a temática da busca pelo autoconhecimento é manifesta especialmente na ação das personagens infantis, que experimentam nesse universo a descoberta de inúmeras sensações, de sentimentos complexos que despertam para fronteiras de si ainda inexploradas. As crianças que atuam nos contos dessa obra são, antes de tudo, corajosas, espertas, sagazes, ao mesmo tempo em que compartilham de afeições e desafetos. Assim, logo no início do conto, nos deparamos com o sentimento de indignação dos filhos da narradora, que de tão agudo desconcerta os adultos presentes na cena e, posteriormente, no segundo momento, nos deparamos com a menina Ofélia, sempre autoconfiante, altiva, que desconhece as belezas do mundo infantil, enquanto tem amplo domínio sobre sentimentos e/ou comportamentos comumente atribuídos aos adultos. Partindo dessa observação é que compreendemos a relação de homonímia existente entre o título da obra e do conto em estudo. Trata-se de um conjunto de indivíduos totalmente incompatíveis com a realidade que os cerca, o que provoca a sensação de desterritorialização, de ausência de referências e a confusão de sentimentos que os caracteriza.

Ofélia é uma criança de “oito anos altivos e bem vividos” (LISPECTOR, 1999, p.100) que se anuncia imponentemente ao pronunciar seu nome na íntegra quando bate à porta da casa da vizinha: “— Sou eu, Ofélia Maria dos Santos Aguiar” (LISPECTOR, 1999, p.100), o que lhe confere um tom de autonomia, altivez, segurança de si. Caso semelhante ocorre no conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, integrante da obra *A bela e a fera* (1998), em que o narrador apresenta a protagonista da seguinte forma: “Ela tinha um nome a preservar: Era Carla de Sousa e Santos” (LISPECTOR, 1998, p.96). Nesse caso, a identidade jurídica denota o conforto e o prestígio oferecidos pela sua posição social.

A relação entre Ofélia e a narradora não está permeada pela tranquilidade, também não é marcada por uma hierarquia que faça da datilógrafa, a adulta, de algum modo superior à menina. Ofélia, ao contrário, é quem se mantém impositiva, arrogante, ao passo que a dona de casa parece sempre hesitante, duvidosa, insegura. Ofélia não é apresentada como uma criança frágil, indefesa, nem a mulher como pessoa segura de si, firme ou mesmo decidida. Estas vivenciam um conflito no qual se entrevê uma espécie de inversão de papéis, isto é, a criança com características de adulto e a adulta, ao contrário, é frágil, por essa razão este embate

culmina num nascimento ou autoconhecimento para ambas, porque conseguem através da experiência da contemplação encontrarem-se a si mesmas.

A argúcia de um olhar penetrante, persistente permitiu o despertar para a outra face de si ofuscada pela face sombria que dominava a menina Ofélia. Através do olhar a personagem percebe a complexidade do amor ainda infante:

Por essa ocasião, sendo perto da páscoa, a feira estava cheia de pintos, e eu trouxe um para os meninos. [...] Mais tarde Ofélia aparecia para a visita. [...] Foi quando me pareceu que de repente tudo parara. Sentindo a falta do suplício, olhei-a enevoada. Ofélia Maria estava de cabeça a prumo, com os cachos inteiramente imobilizados. — Que é isso, disse. — Isso o quê? — Isso! Disse inflexível. — Isso? Ficaríamos indefinidamente numa roda de "isso?" e "isso!", não fosse a força excepcional daquela criança, que, sem uma palavra, apenas com a extrema autoridade do olhar, me obrigasse a ouvir o que ela própria ouvia. No silêncio da atenção a que ela me forçara, ouvi finalmente o fraco piar do pinto na cozinha. — É o pinto. — Pinto? Disse desconfiadíssima. — Comprei um pinto, respondi resignada (LISPECTOR, 1999, p. 103-104).

Desse trecho, inicialmente, é importante observar a marcação temporal feita pelo narrador: “sendo perto da páscoa, a feira estava cheia de pintos, e eu trouxe um para os meninos” (LISPECTOR, 1999, p. 103). A páscoa é entendida no contexto bíblico como rito de passagem da morte para a vida, que apesar de marcado pelo sofrimento culmina em salvação, libertação. Trata-se de uma data carregada de simbologias e celebrada em muitos países, há muito tempo. No mercado de Beirute, capital libanesa, por exemplo, a venda de pintinhos coloridos constituía uma prática comum, pois, as pessoas mantinham a tradição de oferecê-los como presente na preparação para a páscoa. Desse modo, a representação alegórica do pinto presente desde o início do conto funciona como mediadora do processo de transformação a ser vivenciado pela menina.

O excerto citado nos mostra que a menina, ao ouvir “o fraco piar do pinto”, haja vista que se trata de um animal recém-nascido, principia um confronto pelo olhar que eleva a cena enunciativa a um paradigma que dispensa o diálogo verbal, ao qual a narradora denomina de silêncio da atenção, fazendo-se ouvir mesmo sem usar as palavras, a exemplo do que ocorre no conto “Tentação”, em que todo o processo de interação ocorre pela mediação do olhar. Nesse sentido, Ofélia experimenta tamanha sensação de estranhamento ao ouvir o piar do pinto que passa a concentrar o máximo de sua atenção no animal, o que se observa na paralização que envolve a cena e principalmente o corpo da personagem, a qual inclina a cabeça de tal forma que até seus cabelos perdem o movimento. O próprio diálogo que se estabelece entre a menina e a narradora limita-se ao uso do pronome interrogativo ‘que’,

possivelmente usado para manifestar o interesse em saber a razão do ruído, além do pronome demonstrativo 'isso' que atribui caráter imagético ao discurso o que corrobora a ideia de dedicação ao objeto do seu olhar.

O ato de olhar, em ambos os contos, permite que as personagens penetrem no íntimo do outro, fazendo-as entrever através do outro uma face de si dantes desconhecida. Isso se torna possível, porque a ação contemplativa em Clarice

indica, por um lado, o movimento de deslocamento para fora do âmbito do sujeito - olhar a coisa - e por outro, o de imediato mergulho para dentro, daí resultando que o sujeito fica prisioneiro da atração incontornável por um objeto que lhe paralisa o olhar. [...] Isso provoca a anulação da diferença entre os dois (HELENA, 2006, p.121).

Assim, ao fitar o outro, as personagens se deslocam de si para explorá-lo e imediatamente retornam ao seu interior, detendo-se ao ser contemplado a ponto de confundir-se com este. Nesse momento ocorre a dissolução da ideia de separação entre sujeito e objeto da visão, que se justifica no pensamento de Merleau-Ponty, quando afirma que:

olhar o objeto é entranhar-se nele, e porque os objetos formam um sistema em que um não pode mostrar-se sem esconder outros. Mais precisamente, o horizonte interior de um objeto não pode se tornar objeto sem que os objetos circundantes se tornem horizonte, e a visão é um ato com duas faces. [...] Na visão apoio meu olhar em um fragmento da paisagem, ele se anima e se desdobra, os outros objetos recuam para a margem e adormecem, mas não deixam de estar ali (2011, p.104).

Conforme o filósofo, não há como distinguir, no ato da contemplação, sujeito e objeto da visão, ambos se alternam na tentativa de penetrar no íntimo do outro. Dessa perspectiva, as personagens do conto em estudo, ao travarem um embate pelo olhar, se identificam de tal modo que um toca o outro indistintamente, não havendo, pois, a necessidade do diálogo verbal para se compreenderem.

A atividade visual que a partir de então se processa, possibilita o desvelamento da face sombria da menina dantes encoberta pela sua condição de indivíduo infante, deixando-a desnuda em relação à narradora, que pode entrever em seu semblante uma gama de sentimentos como a inveja, a maldade, a cobiça, o desejo de posse, dentre outros.

Um pinto falcara um segundo em seus olhos e neles submergira para nunca ter existido. E a sombra se fizera. Uma sombra profunda cobrindo a terra. Do instante em que involuntariamente sua boca

estremecendo quase pensara "eu também quero", desse instante a escuridão se adensara no fundo dos olhos num desejo retrátil que, se tocassem, mais se fecharia como folha de dormideira. E que recuava diante do impossível, o impossível que se aproximara e, em tentação, fora quase dela: o escuro dos olhos vacilou como um ouro. [...] Depois que o tremor da cobiça passou, o escuro dos olhos sofreu todo: não era somente a um rosto sem cobertura que eu a expunha, agora eu a expusera ao melhor do mundo: a um pinto (LISPECTOR, 1999, p.104-105).

O ato contemplativo agora cresce em complexidade, desdobrando-se a partir do novo que descortina quando da visão do pinto, elemento desencadeador da transformação pela qual Ofélia precisou passar para encontrar-se, isto é, autoconhecer-se. A partir do momento em que o pinto reluz diante dos olhos de Ofélia, um sentimento obscuro lhe invade, manifesto tanto na escuridão que recobre o horizonte vislumbrado pela menina, anunciada pela expressão “E a sombra se fizera” como na desfiguração que envolve seu corpo, pois sua boca estremece e os seus olhos, notadamente a sua parte escura, responsável por refletir a luz, vacilam, padecem.

Ao analisar as relações conscientes e inconscientes que orientam o processo de individuação humana, Jung (2008) concebe a sombra como símbolo do inconsciente pessoal. Nesse sentido, ela representa aquilo que o indivíduo rejeita em si mesmo, aquilo que tenta esquecer ou insiste em mascarar, reprimir de alguma forma. A sombra configura-se, portanto, como uma “faceta desagradável, desvelando características que não combinam com a imagem que os indivíduos gostam de fazer de si-próprios” (LAMAS, 2002, p. 23). Nesses termos, a ideia de penumbra, escuridão, reiterada ao longo do excerto citado através das expressões: “o escuro dos olhos vacilou como ouro” e “o escuro dos olhos sofreu todo” configuram a ideia de que o contato visual com o pinto fez emergir a face indesejada, recalcada de Ofélia. Devido a educação que recebeu, a menina se esforçava em manter uma aparência de sujeito polido, delicado; por essa razão, não consegue evitar o desconforto, a vergonha resultante do sentimento de inveja, do desejo incontrolável que ela sente de ser a dona daquele pinto.

De acordo com Rosenbaum (2009) a inveja tortura tanto o algoz como a vítima, o que se observa no desequilíbrio físico sofrido pela garota, de maneira que a cena que se segue à sua experiência de visibilidade enfatiza a agonia que a atravessa. Não foi sem sofrimento que se deu o processo de autodescoberta da protagonista também extensivo à datilógrafa que a expusera à epifania desse momento. Trata-se de um processo de metamorfose, que se inicia com uma alusão à morte, não uma morte suave, mas angustiante, martirizante como comprova o fragmento citado a seguir:

Alguma coisa acontecia que eu não conseguia entender a olho nu. E de novo o desejo voltou. Dessa vez os olhos se angustiaram como se nada pudessem fazer com o resto do corpo que se desprendia independente. E mais se alargavam, espantados com o esforço físico da decomposição que dentro dela se fazia. A boca delicada ficou um pouco infantil, de um roxo pisado. Olhou para o teto — as olheiras davam-lhe um ar de martírio supremo. Sem me mexer, eu a olhava. Eu sabia da grande incidência de mortalidade infantil (LISPECTOR, 1999, p.105).

O fato de não ser decifrável sem o auxílio de lentes ou qualquer aparelho produzido cientificamente diz respeito a um modo de olhar com caráter artificial, entretanto, a visão produzida em laboratório parece ser insuficiente para explicar a cena que se passa mediante a narradora, conforme a expressão ‘olhou para o teto’ denuncia. O fato de direcionar a vista para o alto assume uma dimensão filosófica, pois como ensina Platão, constitui indício do desejo de busca pela compreensão do mistério, pelo conhecimento superior, o que sofisticava esse olhar fazendo-o evoluir da perspectiva física para a metafísica.

É notável, ainda, o fato de que a morte se instaura em todo o corpo, exceto nos olhos da personagem, que são personificados, isto é, adquirem a peculiaridade humana de testemunhar a decomposição, a transfiguração pela qual passa a garota. É válido ressaltar que a morte figurada na cena não se caracteriza como morte biológica, que tem seu fim na deterioração da matéria; pelo contrário, trata-se de uma morte simbólica e todo o processo culmina em renovação, revelação, aceitação justificável na analogia feita à saída do caracol de sua concha, que representa a visão de um novo horizonte, a possibilidade de alçar novos voos, de transcender, o que alude mais uma vez à ideia de rito de passagem construída na referência à páscoa e concretizada na presença do pinto, que simboliza vida nova.

Diante de meus olhos fascinados, ali diante de mim, como um ectoplasma, ela estava se transformando em criança. Não sem dor. [...] A lenta cólica de um caracol. (Me ajuda, disse seu corpo na bipartição penosa. Estou ajudando, respondeu minha imobilidade.) [...] Ela estava engrossando toda, a deformar-se com lentidão. Por momentos os olhos tornavam-se puros cílios, numa avidez de ovo. E a boca de uma fome trêmula (LISPECTOR, 1999, p.105-106).

O rito de passagem vivenciado por Ofélia, a exemplo do retratado pela páscoa cristã, dá-se mediante amplo e compassado sofrimento físico, pela solidão e pela decisão de seguir em frente. Entretanto, se revela num evento relevante para a formação humana da protagonista, que mantinha adormecida dentro de si uma série de sentimentos que lhe impediam de viver a sua infância.

Salientamos ainda, que se trata de um processo de descoberta individual, pois apesar de tê-la permitido adentrar a um ritual de iniciação, de ter lhe apresentado à infância nunca dantes vivenciada, a datilógrafa se reserva a conduzi-la, a incentivá-la através da atenção do seu olhar, mesmo mediante toda a comoção que a toma, não interferindo de forma direta na concretização do processo. A vizinha adulta de Ofélia sabia que não podia lhe estender a mão, no entanto, através da troca de olhares solidarizou-se, integrou-se a ela na luta para reintegrá-la à infância. Bem sabia a datilógrafa que esse seria um passo que Ofélia deveria dar sozinha, que ninguém poderia dar por ela, para que como resultado obtivesse o sucesso desejado.

Também ela em criança precisara trilhar aquele caminho pedregoso e regozija-se na satisfação de tê-la conduzido, pois sabe que “também se morre em criança sem ninguém perceber” (LISPECTOR, 1999, p.106). Porém, Ofélia tivera a oportunidade de encontrar-se, de se tornar criança. “Já há alguns minutos eu me achava diante de uma criança. Fizera-se a metamorfose” (LISPECTOR, 1999, p.106), confirma satisfeita a narradora.

Além da metáfora do caracol, também a água aparece no conto como elemento de autodescoberta e de purificação, capaz de revelar à personagem Ofélia a sua face humana, o seu nascimento para a nova vida, o seu batismo.

Até então eu nunca vira a coragem. A coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo. E sem lhe terem respondido se valia a pena. “Eu”, tentava dizer seu corpo molhado pelas águas. Suas núpcias consigo mesma (LISPECTOR, 1999, p.106).

Ao ouvir o piar do pinto a menina desperta para algo que desconhecia, mas que se encontrava dentro dela. O ar de altivez e segurança, comum a Ofélia, cessara abruptamente fragilizando-a, imobilizando-a, tornando-a vulnerável. O amor intenso, desmedido que descobrira ao contemplar o pinto, representa o princípio uma nova vida, isto é, liberta a criança que havia sido transformada em “miniatura de adulto”⁵ pela educação rígida que recebera no seio familiar. Entretanto, Ofélia, habituada que fora a sobreviver, não conseguiu adaptar-se a essa nova experiência preferindo ceder ao amor criminoso, tortuoso que a fez matar o pinto.

No chão estava o pinto morto. Ofélia! Chamei num impulso pela menina fugida. A uma distância infinita eu via o chão. Ofélia, tentei eu inutilmente atingir à distância o coração da menina calada. 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, repeti como se pudesse alcançá-la antes que,

⁵ Expressão empregada pelo crítico José Américo Mota Pessanha (1989) para definir a menina Ofélia.

desistindo de servir ao verdadeiro, ela fosse altivamente servir ao nada (LISPECTOR, 1999, p.110).

O fragmento citado ratifica que o ato extremo de matar a frágil avezinha é consequente da falta de habilidade de amar, de serem bons demonstrada pelas personagens ao longo da narrativa. A narradora então incube-se de tentar evitar que a menina se perca, mais uma vez, pelo caminho da vida. Entretanto, ela não voltou à sua casa, pelo contrário, retornou para o deserto onde tornou-se uma princesa hindu.

O conto encerra-se com a narradora em sua cozinha batendo um bolo, local de onde partiram suas lembranças, aludindo ao que pode ser indício de um enredo cíclico, ou seja, mostrando que se trata de uma história que se repete periodicamente.

Tendo procurado analisar as configurações da metáfora do olhar em quatro das narrativas integrantes da obra *A legião estrangeira* (1964), constatou-se que as mesmas compartilham, cada uma a seu modo do tema pesquisado. Suas personagens exercitam com atenção e paciência a atividade de olhar, entretanto, em cada narrativa sobressai um modo peculiar de perceber uma realidade oculta. Nestes termos, o terceiro e último dos capítulos deste trabalho tenta fazer um cotejo entre as narrativas pesquisadas, buscando observar em que aspectos elas se aproximam ou se distanciam no que diz respeito à representação do olhar.

CAPÍTULO III

ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL: O QUE CONTAM OS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR

Os quatro contos eleitos como ponto focal deste trabalho, a saber: “Os desastres de Sofia”, “Tentação”, “Evolução de uma miopia” e “A legião estrangeira”, são textos relativamente longos com exceção de “Tentação” que ocupa apenas duas páginas da obra. Nesses textos agem poucas personagens sendo que suas protagonistas são sempre crianças, em sua maioria meninas, salvo o menino míope de “Evolução de uma miopia”. Todos os protagonistas se encontram numa relação de alteridade com adultos ou com um animal como é o caso de “Tentação”.

As obras são ambientadas em espaços variados nos quais predominam o ambiente doméstico, a escola, a rua, isto é, locais onde residem as personagens ou que estas visitam, o que remete à ideia de que os episódios narrados são representativos da vida cotidiana de seres comuns. Sobremaneira, o momento arrebatador característico do conto contemporâneo é vivenciado pelas protagonistas dos referidos contos e irrompe sempre a partir de um olhar de estranhamento em relação às situações corriqueiras, experienciadas em locais conhecidos, familiares, que passam a adquirir características novas, dimensões dantes desconhecidas.

Em “Os desastres de Sofia” e “A legião estrangeira” predomina o tempo psicológico, marcado pelas digressões requeridas pela memória narrativa, a qual permite a rememoração, por vezes fragmentada de episódios ocorridos num passado relativamente distante e que de alguma maneira são significativos para a compreensão de aspectos do presente. Ao passo que em “Tentação” e “Evolução de uma miopia” predomina o tempo cronológico, embora deixem entrever traços de imprecisão temporal, o que aponta para a dissolução da ideia de tempo linear, ordenado.

As vozes narrativas configuradas nos contos que constituem o nosso *corpus* são condizentes com a ideia de sujeito esboçada ao longo da poética lispectoriana. As personagens que a povoam são ambíguas, fragmentadas, desprovidas de referências fixas, imersas em reflexões sobre a existência. No conto “Os desastres de Sofia”, por exemplo, a narradora faz o seguinte comentário: “Sem falar que eu estava permanentemente ocupada em querer e não querer ser o que eu era, não me decidia por qual de mim, toda eu é que não podia; ter nascido era cheio de erros a corrigir” (LISPECTOR, 1999, p.14). Dentre outros, esse trecho ilustra a identidade esfacelada da garota, intensamente atravessada pela dúvida,

pelo desejo de ser, que origina as várias indagações que acompanham e determinam as suas ações ao longo da vida. Também a protagonista de “Tentação” vive o drama de ser a única ruiva de um lugar onde só havia morenos, ou seja, é um indivíduo que se sente estrangeiro, sem referências que o situem. O garoto de “Evolução de uma miopia” demonstra ter consciência da instabilidade que permeia o seu relacionamento consigo mesmo e com seus familiares como esclarece a passagem do conto a seguir: “Mais tarde, quando substituiu a instabilidade dos outros pela própria, entrou por um estado de instabilidade consciente” (LISPECTOR, 1999, p.76). Já a protagonista de “A legião estrangeira” ainda criança assume uma identidade de adulta e passa a exasperar sua vizinha com conselhos domésticos: “com seus oito anos altivos e bem vividos, dizia que na sua opinião eu não criava bem os meninos [...]. Banana não se mistura com leite. Mata. Mas é claro, a senhora, faz o que quiser; cada um sabe de si. Não era mais hora de estar de robe” (LISPECTOR, 1999, p.100-101).

Por conseguinte, a identidade estilhaçada, evidente no comportamento desses seres ecoa com intensidade considerável no discurso das consciências que os narram, os quais se mostram hesitantes, imprecisos diante dos fatos ou da repercussão destes nos seres envolvidos na trama. Nesses termos, a entidade que narra em Clarice se recusa a acreditar na onisciência absoluta, reconhecendo as limitações que lhe são impostas pela palavra no momento da narração, como bem exemplifica o conto “Os desastres de Sofia”:

Sem saber que obedecia a uma das coisas que mais acontecem no mundo, eu estava sendo a prostituta e ele o santo. Não, talvez não seja isso. As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas são ditas sem eu as ter dito, ou pelo menos não era apenas isso (LISPECTOR, 1999, p.12).

No fragmento citado, observa-se o poder constitutivo da linguagem em relação ao ser humano, visto que a capacidade de expressão é limitada pelo intuito que tem a narradora de ser clara; as palavras dizem algo a mais ou não conseguem expressar de maneira satisfatória a ideia que ela almeja materializar, disso depreende-se que não é possível ao narrador descrever com precisão absoluta um acontecimento, pois a medida em que este tenta manipular a linguagem é também manipulado por ela.

Em seu estudo sobre o papel do narrador na literatura moderna, o filósofo Valter Benjamin considera que a narrativa se constitui numa atividade artesanal. “Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou relatório, ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIM, 1974,

p.205). Desse modo, a função do narrador não se restringe a transmitir uma dada experiência, sem participar dela, ao contrário, antes mesmo que a narrativa seja esboçada faz-se necessário que ela signifique na vida do narrador para, posteriormente, ser narrada. Assim, da mesma maneira que o oleiro deixa suas marcas nas peças artesanais que produz, também a voz, as impressões do narrador ficam sempre presentes no relato que ele produz.

Nessa perspectiva, a instância narrativa vigente nos contos de *A legião estrangeira* não almeja a neutralidade, a impessoalidade, pelo contrário, posiciona-se, faz questionamentos, interage mesmo nos contextos em que não é personagem como em “Evolução de uma miopia” e “Tentação”. Nos contos, são observáveis traços do engajamento do narrador que permitem entrever a empatia deste com determinada personagem ou mesmo com o objeto de sua narração. “Que fazer de uma menina ruiva com soluço? Olhamo-nos sem palavras desalento contra desalento” (LISPECTOR, 1999, p.61); “Como nós sorriríamos agora, se não fôssemos bons educadores” (LISPECTOR, 1999, p75). A evidente adesão do narrador à perspectiva de algum dos personagens permite, como já dissemos, uma identificação, um equilíbrio entre o foco narrativo e a dimensão que a caracterização do humano assume nas suas obras.

Nos contos narrados em primeira pessoa como “Os desastres de Sofia” e “A legião estrangeira” predomina a subjetividade da entidade que narra, principalmente porque estes são atravessados pelas lembranças de fatos passados que são atualizados mediante algum acontecimento significativo para a continuidade da atualidade narrativa. O narrador clariceano se envolve profundamente com as experiências narradas, incorporando-as ao seu repertório de memórias arquivadas e interpondo aos fatos elementos que fazem parte das suas vivências, percepções que lhe ocorrem quando da atividade de narrar, o que, por conseguinte, modifica a cena.

Nas suas *Reflexões sobre o romance moderno* (1973), Anatol Rosenfeld destaca que, com o fenômeno da desrealização, isto é, com a recusa à reprodução da realidade empírica observável na pintura, a arte como retrato fiel da realidade deixa de existir. Sobremaneira, a partir da segunda metade do século XX, o romance, assim como o conto, sofre uma série de modificações que provocam o dismantelamento de uma série de procedimentos narrativos comuns à ficção como a noção de tempo, espaço e enredo como categorias lineares, da mesma forma que o narrador deixa de figurar com precisão a narração objetiva e distanciada do acontecimento ou do psiquismo das personagens. Dessa forma, a narrativa busca representar a experiência humana de modo subjetivo através do uso da técnica do fluxo de consciência.

Essa relativização da capacidade de representação do mundo e da própria consciência é observável no discurso romanesco dos contos de *A legião estrangeira* em que o narrador

dispensa a exposição de dados situacionais, tais como localizações temporais e espaciais do enredo introduzindo subitamente o leitor na cena enunciativa. Nos quatro contos em análise a cena abre-se diretamente com a personagem, não oportunizando ao leitor conhecer qualquer referência que o situe, constituindo-se num *flash* que insere abruptamente uma atmosfera tensa, especialmente, porque em alguns casos a apresentação da personagem não nos permite construir uma impressão física ou mesmo emocional, como ocorre na apresentação que é feita da menina Sofia: “Eu tinha nove anos e pouco, dura idade como o talo não quebrado de uma begônia” (LISPECTOR, 1999, p.11).

Desse modo, os parágrafos que introduzem os contos analisados apreendem abruptamente o leitor convocando-o a participar da reconstituição da situação narrativa como esclarecem os trechos recortados das quatro narrativas focalizadas: “Qualquer que tivesse sido o seu trabalho anterior, ele o abandonara, mudara de profissão, e passara pesadamente a ensinar no curso primário: era tudo o que sabíamos dele” (LISPECTOR, 1999, p.11); Ela estava com soluço e como se não bastasse a claridade das duas horas ela era ruiva” (LISPECTOR, 1999, p.61); “Se era inteligente não sabia. Ser ou não inteligente dependia de instabilidade dos outros” (LISPECTOR, 1999, p.75) e “Se me perguntassem por Ofélia e seus pais, teria respondido com o decoro da honestidade: mal os conheci” (LISPECTOR, 1999, p.95)

Para um leitor desatento ou mesmo desinteressado do projeto literário clariceano, isto pode ser compreendido como economia de recursos narrativos, como forma de acentuar na obra uma das características mais regularmente atribuídas ao conto: a brevidade. Porém, segundo Cortázar (1974), nenhum recurso deve estar presente no conto sem que ele contribua significativamente para impactar o leitor; desse modo, essa opção feita pelo narrador demarca a sua preocupação em atrair o leitor através do aprofundamento do recorte que faz do tema.

Ao discutir sobre a participação do leitor na construção da engrenagem do texto literário, Umberto Eco (1988) destaca que o texto é preguiçoso, à medida que é permeado por espaços vazios que necessitam ser preenchidos por um leitor modelo, isto é, um leitor que tenha iniciativa interpretativa. Esse parece ser o tipo de leitor adequado à leitura do conto clariceano, visto que seu sentido se constrói a partir da interpretação de suas entrelinhas.

Os contos “Os desastres de Sofia” e “A legião estrangeira” apresentam procedimento narrativo idêntico. Em ambos uma narradora adulta relata acontecimentos vivenciados no decorrer de sua infância. Sobremaneira, passado e presente encontram-se de tal modo imbricados que se alternam constantemente à medida que o conflito existencial vai adquirindo relevo. Desse modo, as personagens deixam claro que estão vivenciando um momento atual, a

partir do qual rememoram fatos já consumados fazendo com que, aos poucos, o passado seja atualizado. Dessa ótica, no entrecruzar das cenas a voz da narradora adulta acompanha de perto todo o desenrolar da trama como bem ilustra os trechos abaixo: “Não consigo imaginar com que palavras de criança, teria eu exposto um sentimento simples que se tornara um pensamento complicado” (LISPECTOR, 1999, p.18); “Meu inesperado consentimento em saber foi hoje provocado pelo fato de ter aparecido em casa um pinto” (LISPECTOR, 1999, p.95).

Em “Os desastres de Sofia” a rememoração ocorre logo após o recebimento da notícia de que o seu professor primário havia falecido naquela madrugada. Já em “A legião estrangeira”, ocorre após a narradora receber, nas vésperas do Natal, um pinto como presente. Mediante esses fatos, as ações narradas ocorrem no interior da mente das protagonistas, resultando em reflexões que expõem seus conflitos, sua tragédia íntima.

Faz-se necessário destacar que, dentre as narrativas investigadas, duas apresentam enredo não-linear: “Os desastres de Sofia” e “A legião estrangeira”, nas quais a técnica do *flashback* permite a rememoração de um acontecimento passado significativo para o desenrolar das ações do conto. Entretanto, “Evolução de uma miopia” e “Tentação” se estruturam na perspectiva da apresentação linear dos fatos. Assim, as ações neles desenvolvidas são narradas de forma bem simples, apresentando marcação temporal linear, para além da pouca incidência de intervenções do narrador. Vale salientar que a aparente simplicidade sugerida pela forma desses contos não se sobrepõe à habilidade com que a autora flagra o instantâneo, com que promove uma abertura do íntimo ao exterior. Dessa forma, a apreensão do momentâneo adquire mesmo nas narrativas mais simples a profunda densidade com que é tratada nas formas mais elaboradas, sem qualquer prejuízo de sentido.

Outro fator que aproxima as histórias aqui examinadas é que em nenhuma delas o conflito é efetivamente resolvido, cada uma deixa no ar um questionamento que não é respondido. Este traço estilístico adotado pela autora, a exemplo dos demais, não é gratuito, pelo contrário, insinua que a vida é cíclica, que os acontecimentos se interligam para que façam sentido, que para compreender o ser humano faz-se necessário retornar às origens, adentrar aos recônditos onde possivelmente se encontra o cerne, a essência humana. Dessa maneira, essa espécie de inacabamento observável nos contos pode ser lida como um espaço para que o leitor possa contribuir com a tessitura do texto, uma vez que constitui um desejo da própria autora compartilhar com este a construção dos sentidos que sua obra pode evocar.

3.1 A atitude de salvamento

Remetendo a um encontro do eu mediado pela presença do outro, a metáfora do olhar nos contos focalizados envolve as personagens em relações duais e assimétricas, ou seja, gera uma série de confrontos entre crianças e adultos como em “Os desastres de Sofia”, “Evolução de uma miopia” e “A legião estrangeira” ou entre seres humanos e animais como em “Tentação”. É lícito destacar que desses confrontos resulta sempre um sentimento de amor, visto que este é, quase sempre, referido como “um instrumento de elevação espiritual, uma gestação iniciática, um ritual de passagem de um estágio de compreensão para outro mais sutil e elevado” (FERREIRA, 2012, p.129). Nesses termos, o olhar associado ao sentimento de amor que envolve as personagens irrompe como luz, como fenda que permite adquirir conhecimento.

Ferreira (2012) destaca ainda, que a compreensão do que seja amor na obra de Clarice Lispector adquire, tanto o sentido de doação, de missão salvadora como o de maldição. No contexto das narrativas que compõem o nosso *corpus*, observa-se, por meio do comportamento de suas personagens, uma “atitude de salvamento” resultante do despertar para o sentimento do amor, latente no interior de cada uma delas. Entretanto, apesar do propósito virtuoso, admirável no qual essa atitude se ancora, os meios para alcançá-la são, por vezes, adversos, inadequados. Vale salientar que a constante preocupação em se salvar ou em salvar o outro presente nessas narrativas tem sua gênese no fato de que suas personagens, especialmente, as crianças são quase sempre insatisfeitas e anseiam encontrar a completude, o que se dá através do contato visual com o outro.

Em “Tentação”, uma menina revoltada por ser ruiva em uma terra habitada por morenos encontra alívio para o seu desalento num ato contemplativo ocorrido entre ela e um *basset* também ruivo que passa em frente à sua casa. A gravidade com que pelo olhar eles se pediam dá indícios de que ambos se encontravam em situações análogas, precisando, portanto, libertarem-se daquela sensação de solidão, de isolamento que os atravessa.

Nesses termos, a garota inconformada com a sua infância solitária encontra no ato de fixar insistentemente o *basset* a oportunidade de se reconstruir. Entretanto, a dor da saudade lhe atravessa diante da impossibilidade de se tornar dona daquele cão, dado que ela era criança e ele já tinha dona. Assim, o luto perpassa o olhar da garota evidenciando a tomada de consciência da partida do *basset* e fazendo-a lembrar que a bolsa velha é o seu porto seguro. “Acompanhou-os com olhos pretos que mal acreditavam, debruçada sobre a bolsa e os joelhos, até vê-lo dobrar a outra esquina”(LISPECTOR, 1999, p.62).

Configurada de modo sutil, mas não menos atrelado ao modo de olhar da personagem, a ideia de salvação também permeia a narrativa “Evolução de uma miopia”. Nesse caso, em virtude da miopia progressiva que o acomete, um garoto passa a usar lentes cada vez mais espessas. No entanto, as lentes só são úteis para fazê-lo enxergar as coisas mais superficiais, de modo que diante de situações que exigem acuidade, perspicácia, o garoto se enleava, até o momento em que adquire o hábito de franzir o nariz para deslocar os óculos e com isso compreender o que lhe causara aquele embaraço. Nesse caso, a ação de dispensar a imagem superficial produzida pelos óculos em favor da fixidez do olhar representa a salvação daquele garoto que passa a compreender com clareza até mesmo aquilo que as pessoas de olhos luzentes não são capazes de enxergar.

No que diz respeito ao conto “A legião estrangeira”, todo o desenvolvimento da trama serve ao propósito de salvar uma garota do terrível destino de “servir ao nada”. Também nessa narrativa a ‘atitude de salvamento’ dá-se mediante intensa ação do olhar. O desenrolar das ações é mediado pela presença de um pinto identificado pela garota por meio do seu piar incansável, através do qual a protagonista segue-o até encontrá-lo. Ao ver o pinto, afloram seus maus sentimentos, especialmente o desejo de posse. Todavia, desde o início do conto se instaura uma atmosfera semelhante a uma *via crucis* que culmina na metamorfose de Ofélia, apresentada como um adulto em miniatura que, posteriormente, se transforma em criança. Após a concretização do processo, estabelece-se um breve diálogo entre Ofélia e a sua vizinha:

– Você pode ir para a cozinha brincar com o pintinho. – Eu...? Perguntou sonsa. [...] – Só vá ver o pinto se você quiser, repeti então com a dureza de quem salva. [...] – pois vou ver o pinto na cozinha. [...] Ofélia pôs o pinto no chão para andar. Se ele corria ela ia atrás [...], mas ele se encolhia [...] e quando segurava era com mão torta pela delicadeza – era o amor, sim, o tortuoso amor (LISPECTOR, 1999, p.107-108).

Ao ver o delicado pintinho, a garota se afeiçoa tanto que chega a pensar nos perigos de acariciá-lo, teme inclusive que o milho possa machucá-lo e que os filhos da narradora brinquem com ele. Passa a sentir um amor tão intenso que não confia o ser amado a outra pessoa. Todavia, sem perceber que estava sufocando-o, Ofélia aperta o pintinho nas mãos e ele morre. Como se observa, o meio utilizado para que Ofélia conheça o amor, a nobreza de sentimentos, é torpe, cruel, entretanto, é o caminho que precisa seguir para alcançar a virtude, para salvar-se da maldade conforme ratifica o fragmento que citamos em seguida. “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” (LISPECTOR, 1999, p.108).

Já a menina Sofia, protagonista do conto “Os desastres de Sofia”, atraída pelo silêncio e pela impaciência do professor, tenta desastradamente salvá-lo do autocontrole, da fragilidade que o acompanha. Nesse sentido, declara: “não o amava como a mulher que eu seria um dia, amava-o como uma criança que tenta desastradamente proteger um adulto, com a cólera de quem ainda não foi covarde e vê um homem forte de ombros tão curvos” (LISPECTOR, 1999, p.11). É imperativo observar que Sofia detinha uma “sabedoria com que os ruins já nascem” e por esta razão fora capaz de adivinhar a “controlada impaciência com que o professor ensinava” (LISPECTOR, 1999, p.11), o que a leva a envolvê-lo em uma discreta perseguição, tendo em vista que o interpela através de um olhar simples e direto do qual “ninguém em sã consciência poderia me acusar” (LISPECTOR, 1999, p.16), afirma. Assim, a perspicácia do olhar da garota a faz identificar que o professor não era feliz, bem como o conduz, a partir do amor que passa a sentir por ele, a um momento de intenso aprendizado para a sua vida.

3.2 A Erotização da infância

Os contos de *A legião estrangeira* discorrem, como já foi dito, sobre as faces do amor humano, explorando aspectos relativos à sua precariedade, sobretudo quando se trata dos seus efeitos sobre seres indefesos. Desse modo, as personagens experimentam as aflições e delícias do amor em muitos estágios da vida e sob formas diversas, podendo ser vivido em qualquer idade, com ou sem carga erótica, entre seres da mesma espécie ou de espécies diferentes ou mesmo entre uma pessoa e um objeto.

No âmbito das narrativas da escritora a descoberta de si, isto é, as experiências de autoconhecimento ocorrem direta ou indiretamente através da metáfora do olhar. Tal fenômeno desenvolve-se bilateralmente. Nestes termos, crianças e adultos são nivelados num estado de mútuo desconhecimento, de modo que o aprendizado se revela através dos choques de convívio, dos conflitos que se estabelecem entre estes, os quais permitem que ambos vivenciem mutuamente suas descobertas.

Mediante a apresentação que é feita das protagonistas integrantes dos quatro contos, podemos perceber, através das vozes narrativas, o predomínio de indivíduos infantis, dois deles com aproximadamente a mesma idade: “oito anos, altivos e bem vividos” (Ofélia) e “nove anos e meio, dura idade como o talo não quebrado de uma begônia” (Sofia). Enquanto

os demais (a menina ruiva e o menino míope) não tem idade definida, sendo identificados apenas como criança, o que se observa em: “ela com sua infância impossível, o centro da inocência que só se abriria quando ela fosse uma mulher” (LISPECTOR, 1999, p.62), e “prematuramente tratava-se de criança precoce: era superior à instabilidade alheia e à própria instabilidade” (LISPECTOR, 1999, p.78), respectivamente.

Especialmente as personagens mirins, vivenciam nos contos de *A legião estrangeira* a tomada de consciência da sexualidade, por vezes, em experiências dolorosas, angustiantes. Assim, uma carga simbólica fortemente erótica envolve os seres fictícios que ora investigamos. Analisadas conjuntamente, as narrativas que compõem o nosso *corpus* tematizam a erotização infantil, visto que as crianças que nelas atuam são apresentadas como precoces, ansiosas por desfrutar dos ‘privilégios’ da vida adulta, inclusive demonstrando-se insatisfeitas com a configuração provisória que têm seus corpos e por conceberem a própria infância como interminável, impossível.

Sofia nutre uma paixão pelo seu professor, porém se sente “ofendida por não ser uma flor e sobretudo torturada por uma infância enorme que temia nunca chegar ao fim” (LISPECTOR, 1999, p.14). O trecho citado mostra a insatisfação provocada pelo intenso período de crescimento, bem como porque o professor não teve a oportunidade de ver a mulher que se tornara quatro anos depois que se conheceram. A exemplo do que acontece a Sofia, Ofélia também nutre uma paixão. Entretanto, não por um homem adulto, mas por um pinto, animal que adquire no contexto da cultura popular a conotação de símbolo fálico. Também a menina ruiva protagonista de “Tentação” revolta-se “com sua infância impossível” a ponto de o narrador, comungando de seus pensamentos se questionar: “Que importava se num dia futuro a sua marca ia fazê-la erguer insolente uma cabeça de mulher” (LESPECTOR, 1999, p.61). Já o menino míope, protagonista de “Evolução de uma miopia”, descobre precocemente um amor errado e estável, que pedia concepção a *posteriori*. Nas quatro narrativas, o olhar irrompe como elemento a partir do qual o desejo se instaura.

Vale salientar que o jogo de sedução observável nas quatro narrativas ocorre sem qualquer possibilidade de envolvimento sexual. As personagens estão situadas em um ambiente contrastante entre o mundo dos sonhos, de desejos, ao qual pertencem os outros e o mundo da censura a esses desejos que apesar de latentes são irrealizáveis, no qual elas estão inseridas. Assim, Sofia persegue o seu professor por desejar sua atenção, mas esse livrava-se dela como um safanão, ao passo que Ofélia deseja avidamente o pinto e como este pertencia a outra pessoa, mata-o sem pensar nas possíveis consequências desse ato. A menina ruiva e o *basset* vivem a tentação de se desejarem mútua e intensamente, entretanto, são impelidos a se

separarem, ao passo que o menino míope se apaixona pela prima casada, porém conhece a estabilidade do desejo irrealizável.

Em “Os desastres de Sofia”, a evocação do lobo mal, remetendo ao antagonista do conto “Chapeuzinho vermelho”, tanto pode ser associada à condição humana de conviver simultaneamente com o bem e o mal, ideia explorada no capítulo anterior, como pode ser alusiva ao potencial de sedução a ele atribuído. Entretanto, no conto focalizado não há a possibilidade de concretização do ato sexual como ocorre na narrativa de Perrault. Embora a protagonista viva cercada por indivíduos do gênero masculino - haja vista que “perdera a mãe a meses”, que vivia com o pai, que perseguia um professor, que tinha na figura do jardineiro da escola um protetor e que finalmente recebera uma notícia de morte pelos gritos de um ex-amiguinho - os indivíduos que cercam a personagem não são erotizados. Todas as manifestações de desejo partem da menina, de modo que o professor se mantém inofensivo, pois o amor que sente pela garota é tão somente um reflexo da admiração que teve ao ler a composição que a mesma escrevera.

É curioso que essas personagens quase sempre não são nomeadas, sendo referenciadas através de expressões genéricas como: o menino, a menina, a vizinha/datilógrafa, a prima, o cão, a mãe, o pai, o professor, com exceção de Sofia e Ofélia, homônimas a personagens criadas pela Condessa de Ségur e por Shakespeare, nessa ordem. No que se refere às personagens referidas entendemos que sua nomeação remonta a releitura de uma tradição literária que se estabelece na perspectiva da subversão. Nesses termos, diante da impossibilidade de estar ao lado do ser amado, a Ofélia clariceana faz exatamente o contrário do que fez a personagem shakespeariana. Ao invés de matar-se, Ofélia Maria mata o pinto.

No que diz respeito a Sofia, é pertinente observar que a mesma pode ser considerada um alter ego de Clarice Lispector, tendo em vista que se descobre escritora ainda criança, numa atividade escolar e, posteriormente, narra a própria história e possivelmente a registra, uma vez que trabalha como datilógrafa.

Acreditamos que a não atribuição de nomes às demais personagens, além de constituir-se como forma de esvaziamento de suas identidades, pode ser também um indício de que essas estão sendo construídas da forma mais geral possível, são seres universais; não ocorre nesses contos a individualização do sujeito, sendo as experiências narradas passíveis de ser vividas por qualquer indivíduo infante, ou não, haja vista tratem da condição humana, das intermitências do ser.

3.3 O olhar como meio para alcançar o conhecimento

A questão do olhar, verdadeira obsessão clariceana, como observa Rosenbaum (2002), constitui-se no motivo principal que une as quatro narrativas que ora investigamos. Nestas narrativas a multiplicidade de formas, os sentidos que o olhar pode representar proveem da percepção de uma personalidade em formação ou desenvolvimento que projeta o olhar físico para algo ou alguém de modo tão paciente e insistente que atinge o olhar sensível, aquele que permite captar o excepcional, o surpreendente. Nessa perspectiva o olhar se concretiza como um espelho que reflete e refrata a condição do ser mediante a coisa olhada.

Esse tipo de espelhamento estrutura três das narrativas analisadas. Em “Tentação”, um *basset* anuncia a uma menina ruiva a possibilidade de existência da diferença, haja vista que ela sofria resignadamente por ser ruiva em meio aos morenos. Também no conto “A legião estrangeira” a menina Ofélia vive por alguns instantes a condição de indivíduo infante que ela não reconhecia após avistar um pinto, o qual lhe desperta para um amor intenso, desmedido. Já em “Os desastres de Sofia”, o momento de espelhamento dá-se quando a garota se encontra frente a frente com o professor e ela percebe, nauseada, como nasce a vida.

No conto “Evolução de uma miopia”, observa-se o predomínio da condição metafísica do ver, explorada na ausência ou insuficiência da luz, pois estas não permitem que a visão se torne acostuada ou mesmo automatizada pela acessibilidade à superfície.

Aspecto interessante reside na configuração que os óculos adquirem nesses contos. Sendo comumente instrumentos utilizados para corrigir possíveis problemas associados ao ver, à vista, são frequentemente destacados pelo desconforto provocado no corpo, daí o incômodo recorrente para as personagens que precisam usá-los. As lentes, apesar de ajudá-las a solucionar a dificuldade de acesso ao mundo palpável e objetivo, impedem que enxerguem a fundo a realidade circundante. Por essa razão as personagens que usam óculos, como o professor e o menino míope, são aquelas que posteriormente ao movê-los ou tirá-los conseguem perceber aquilo a que não tinham acesso. Somente depois de tirar os óculos expondo “olhos nus que continham muitos cílios”, o professor contempla a realidade, libertando-se momentaneamente das amarras que lhe impunham autocontrole excessivo. Fenômeno semelhante ocorre em “Evolução de uma miopia”, que apresenta um garoto portador de um quadro crescente de miopia que o faz usar lentes cada vez mais espessas ao longo do tempo, entretanto e paradoxalmente, no seu desejo de ver claramente o mundo ao redor, sente a necessidade de mover ou retirar os óculos.

No conto “Os desastres de Sofia” a metáfora do olhar remete àquilo que não pode ser apreendido pelo olhar descuidado, àquilo que se disfarça mediante um olhar superficial. Dessa maneira, ao recriar numa atividade de produção textual requerida pelo professor, a história de um homem pobre que adquire fortuna depois de anos de trabalho incessante, após ter procurado por vários lugares um tesouro que lhe havia sido oferecido em sonho, a menina levemente conclui a sua composição pela moral oposta. Em vez de ressaltar a ideia moralizante de que a fortuna se adquire através de trabalho árduo, implícita no texto lido pelo professor, Sofia destaca “alguma coisa sobre o tesouro que se disfarça, que está onde menos se espera, que é só descobrir” (LISPECTOR, 1999, p.17), enaltecendo o ócio como forma de contornar o instituído. Devido ao fato de enxergar as coisas por um ângulo oposto, por sabiamente subverter o estabelecido, consegue perceber que o tesouro está num lugar por demais óbvio, por essa razão difícil de enxergar.

Em “Tentação” o olhar serve ao propósito do ver-se e do comunicar-se. Não é preciso que os seres ficcionais façam uso da fala para externar as emoções decorrentes da cena de encontro entre a menina e o *basset*, por exemplo. O ato de fitar profundamente os olhos um do outro possibilita o reconhecimento mútuo, isto é, do encontro de olhares resulta um espelhamento narcísico capaz de causar sobressalto: “Ela ficou espantada, com o acontecimento nas mãos, numa mudez que nem pai nem mãe compreenderiam” (LISPECTOR, 1999, p.62). É por meio do encontro de olhares entre a menina e o *basset* que se instaura o ideal de completude e inteireza que os invade. O olhar promove o reconhecimento mútuo, a identificação, a possibilidade de salvação aspirada pela garota. O momento de autorreconhecimento no outro provoca tanto fascínio, encantamento que, conseqüentemente, os sujeitos envolvidos perdem todas as referências que os situavam no tempo, como explicita o comentário feito pelo narrador mediante esse encontro de olhares: “Quanto tempo se passara?”. Portanto, o momento espelhístico decorrente do encontro de olhares entre as personagens referidas configura um traço característico do conto “Tentação” observável em muitas outras narrativas clariceanas tais como “Amor”, “A imitação da rosa”, “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, “O búfalo”.

No enredamento de “A legião estrangeira”, a metáfora do olhar permite o desvelamento de um sentimento desconcertante: a inveja. De acordo com Rosenbaum (1999, p.78), “Etimologicamente, a palavra “inveja” vem do latim *invidia*, que provém do verbo *invideo* – olhar maldosamente, olhar atravessado ou com despeito, lançar mau-olhado”. Dessa maneira, Ofélia ainda aos oito anos, apresenta hábitos polidos, comportamento adulto, reflexo da prepotência com que fora educada no seio familiar. Entretanto, ao ser exposta à visão de

um pinto, vive o drama de ser deflagrada em suas emoções, despertando o sentimento de inveja recalcado em seu íntimo como se verifica em: “um pinto faiscara um segundo em seus olhos e neles submergira para nunca ter existido” (LISPECTOR, 1999, p. 104). Ocorre que ao fitar o pinto Ofélia se encanta pelo animalzinho, desejando-o avidamente. Entretanto o olhar praticado pela menina é profundamente sombrio, o que configura a ideia de inveja apresentada por Rosenbaum, provocando-lhe a dolorosa transformação que a insere no universo da infância que sempre negara.

Em *A legião estrangeira*, o olhar evoca o perceber, o que é visível para os olhos do espírito, sendo capaz de deter-se no objeto para evocar o mundo em que ele se reproduz. Os quatro olhares em foco, o de Sofia, o de Ofélia, o da menina ruiva e o do menino míope se projetam dos olhos do corpo para os olhos da alma, nestes termos, a sua dimensão física, deformada ou não, se mostra insuficiente para que as personagens adquiram discernimento. Desse modo, desenvolveram estratégias que os permitiram embrenhar-se na profundidade do visível, isto é, valorizam a aprendizagem do olhar por reconhecer nela a oportunidade de apreender o visível em sua totalidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A perspectiva do olhar, tão amplamente estudada em diversos campos do saber, encontra na narrativa de Clarice Lispector espaço privilegiado, na medida em que a autora, com técnica e engenhosidade, demonstra sua predileção pela vertente poética e metafísica da questão. No enredamento fabular das narrativas que integram a obra *A legião estrangeira*, o olhar evidencia-se para além do aspecto físico, valorando atributos como a sensibilidade e a intuição na apreensão da realidade. No discurso romanesco dos contos, a faculdade do olhar é decisiva no desenrolar das situações enfrentadas pelas personagens; o ato físico de olhar se mantém na superficialidade não sendo capaz de apreender de forma satisfatória as nuances que passam despercebidas pelo olhar descuidado, concebido de imediato. Porém, a percepção advinda do olhar atento, persistente, conforme é praticado pelas protagonistas das narrativas, permite que se enxergue a realidade de modo amplamente desenvolvido.

No que se refere aos contos “Os desastres de Sofia”, “Tentação”, “Evolução de uma miopia” e “A legião estrangeira”, estes constituíram uma amostra significativa para a compreensão da temática investigada, como também ocasionaram a reflexão sobre temáticas existenciais como o amor, a solidão, a alteridade, a angústia, bem como sobre a experiência com a linguagem por perscrutarem a intimidade do ser, revelar seus pensamentos, sentimentos, anseios, enfim, por conduzir à descoberta do caráter transcendental que alimenta o cotidiano de suas personagens.

Os contos estudados revelam aspectos da acuidade do olhar das personagens em busca do conhecimento de si. A autora salienta através dessas narrativas os estranhamentos, os dramas existenciais vivenciados pelos seres que povoam a sua ficção, precocemente angustiados pelo interesse em desvendar os mistérios que cercam a sua existência. Mediante as descobertas advindas do estudo da metáfora do olhar nesta obra, é possível afirmar que as suas personagens passaram por um elaborado processo de revelação sobre si mesmas, mediado pelo diálogo silenciado diante de espelhos, metafóricos ou não. Reafirma-se assim o caráter simbólico da faculdade da visão que transcende o aspecto físico e possibilita perscrutar o interior dos seres envolvidos na interação mediada pelo ver e/ou perceber.

Nas leituras realizadas foi possível observar que a ficção clariceana faz apropriações metafóricas de conceitos sobre o olhar consagrados em discursos filosóficos e relatos míticos evocando tanto o discurso religioso judaico-cristão, quanto imagens da Alegoria da Caverna de Platão, esboçada na obra *A república*. As obras aludem, também, ao mito de Narciso, de Édipo, atualizado na tragédia *Édipo-Rei* de Sófocles e ao místico Tirésias, homem portador da

capacidade de ver sem a presença de luz, sugerindo que “é na simultânea cegueira e vidência, na capacidade de articular os contrários e de entrecruzá-los, que o alargamento, até a anulação, vai se fazendo” (HELENA, 2006, p. 126).

A produção literária da autora carrega uma preocupação com a essência do ser que não necessariamente se reporta à tendenciosa vontade de explicar as suas contradições, mas que se dedica a buscar, através da ação por desnudamento, o estado primitivo de sua gênese. Dessa forma, a desagregação do eu que caracteriza suas personagens, representa o desvelamento da condição humana, o rompimento das fronteiras que mascaram sua face sombria. Sua ficção aborda a subjetividade humana em sua amplitude, explorando-a através de imagens ricamente elaboradas, capazes de expressar ideias tão complexas que as palavras não conseguem traduzir com precisão.

Na perspectiva de traduzir em termos claros a complexidade do pensamento-sentimento humano, Clarice adentra ao universo da palavra, entretanto, sabe que esta é insuficiente para definir, alcançar o ser. Por essa razão, esforça-se por domá-la, transgredindo conscientemente o uso corriqueiro que dela se faz, conferindo-lhe novos significados, para além de priorizar a sua construção imagética. A metáfora do olhar, é, pois, privilegiada nos escritos da autora, por permitir, pela sua natureza transcendental e metafísica, que se alcance a essência do ser.

A visão, conforme Wisnik, é uma evidência do invisível, do indizível e do indivisível (1988, p.283). Assim, as coisas ocultas são percebidas através de um olhar observador, examinador, intuitivo, e da mesma forma, através da fusão que se estabelece entre os sentidos, pois dela resulta uma apreensão do real que permite conhecê-lo em suas múltiplas faces. Portanto, é na esfera do imperceptível, na precisão do detalhe que o real habita, tantas vezes despercebido pela objetividade, pela superficialidade com que são olhadas as coisas. O exercício genuíno da visão parte da prática da escavação para descobrir aquilo que se esconde sob a evidência da superfície.

Neste trabalho, ratifica-se a compreensão de que a visão, enquanto perspectiva estética constitui, no âmbito da literatura brasileira, uma esfera em que se vislumbra a investigação sobre a constituição do sujeito. Por se tratar de uma poética que investe na sondagem interior, a ficção clariceana provoca profunda reflexão sobre a condição do ser no mundo promovendo inesgotáveis possibilidades de leitura. Desse modo, se configura num universo de pesquisa altamente interessante e atual.

O olhar em *A legião estrangeira* enaltece a ideia de que a visão em suas várias facetas denota um saber para além do que é fisicamente palpável, pois, os seres fictícios clariceanos

se revelam e se desnudam no ato de olhar para si, para o outro e para o mundo que os cercam. Nestes termos, é um recurso expressivo que permite ser investigado sob distintas perspectivas analíticas. Em virtude da realização de uma análise ancorada em pressupostos teóricos de natureza filosófica, fica manifesta a sugestão de aprofundamento deste estudo em outros que focalizem a temática do ponto de vista da psicanálise, o qual pode revelar importantes contribuições para o entendimento da obra.

Espera-se que esta pesquisa possa oferecer contribuição para os estudos sobre a metáfora do olhar enquanto perspectiva estética e literária na poética de Clarice Lispector. Desse enfoque surgiu o empenho em analisar um dos seus principais aspectos: o modo como o olhar lançado pelas suas personagens às coisas, ao mundo revela-as como sujeitos que se constituem um ao outro num movimento de reciprocidade mútua, sobremaneira porque ambos se fazem participantes de uma realidade única como se fossem dois lados de um mesmo corpo. Assim, em Clarice Lispector, a relação sujeito e objeto se dá pela busca da integração entre ambos, não havendo, portanto, distinção rigorosa entre o que vê e o que se vê. (cf. PONTIERI, 2001)

A travessia pelos contos de *A legião estrangeira* propiciou, através de recortes conceituais e temáticos, o desenvolvimento de uma proposta de leitura acerca das múltiplas faces que o olhar comporta no âmbito da escrita clariceana. Que fique claro que a leitura aqui realizada não se pretende incontestada, sendo apenas uma dentre as várias possíveis. Exatamente nesse ponto, compartilha-se do pensamento clariceano exposto no romance *Água viva*, no interior do qual afirma: “A verdade última a gente nunca diz”. Assim, à medida em que a leitura de suas obras ofereceu respostas para vários dos questionamentos que impulsionaram o seguimento do percurso dissertativo aqui delineado também conduziu a formulação de novas questões, novas leituras foram se sobrepondo, novos sentidos foram sendo construídos.

Em face do contagiante discurso poético que envolveu o sujeito pesquisador ao longo desse trabalho, é necessário mencionar a curiosa perplexidade diante da existência, da realidade que despertou a leitura dos contos analisados e demais obras lidas para a sua tessitura. A sutileza com que a escritora aborda a temática da percepção humana e a propriedade com que discorre sobre a fragilidade inerente ao sujeito ao longo de sua existência, convida incessantemente o leitor a refletir sobre si mesmo, sobre o olhar que lança sobre o outro, sobre a vida, sobre o mundo. Convoca-o a redimensionar a sua visão, movendo-a do âmbito da superfície, da familiaridade impregnante e ao mesmo tempo ofuscante com que, por vezes olha, para o aprofundamento pautado na perspicácia do olhar que penetra até o íntimo daquilo que precisa enxergar, revelador do todo que constitui o visível.

REFERÊNCIAS

- ÁLVAREZ, Adriana Carina Camacho. **O olhar multifacetado dos Laços de família de Clarice Lispector**. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. Artigos da sessão livre PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 02 N. 02 – jul/dez 2006. Disponível em www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/4885/2797 Acesso em 14/02/2013.
- ALVES, Rubem. **A complicada arte de ver**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u947.shtml> 26/10/2004 - 02h56 Acesso em: 03 de junho de 2014. 17h42min.
- ANDERSEN, Hans Christian. **A roupa nova do imperador**. São Paulo: Brinque-Book, 1997.
- ARGAN, Giulio Carlo. **As fontes da arte moderna**. Novos Estudos. São Paulo, n. 18, p.49-56, 1987.
- ARMSTRONG, Karen. **Breve história do mito**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Obra Completa**. V.1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. [Trad. Paulo Bezerra]. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIM, Valter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1974. p.197-221.
- BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.
- BORELLI, Olga. **Clarice Lispector: esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. *et. Al.* **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.65-87.
- _____. **O enigma do olhar**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX: O fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- CAMPOS, Paulo Mendes. **Crônicas escolhidas**. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 123-131.
- _____. **Literatura e sociedade**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- CASSIRER, Ernst. A linguagem e o mito: sua posição na cultura humana. In: **Linguagem e mito**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. p.15-31.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. *In: NOVAES, Adauto. et. Al. O olhar.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 31-63.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 6. ed.[Trad. Vera da Costa e Silva]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

CORTÁZAR, Júlio. **Valise do Cronópio.** São Paulo: perspectiva, 1974.

COUTINHO, Afrânio (Org.). Evolução do conto” *in: A literatura no Brasil.* Vol.VI. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971 v. 6. p.39-56.

ECO, Umberto. **Lector in fabula.** São Paulo: Perspectiva, 1988.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** [Trad. Póla Civelli]. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FAVRE, Yves-Alain. Narciso. *In: BRUNEL, Pierre (org). Dicionário de mitos literários.* 2 ed. Trad. Carlos Sussekinder et. al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. p. 747- 750.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. **De musa à medusa:** presença feminina na literatura e nas artes. Recife: PPGL/UFPE, 2012

GARCIA MARQUES, Maria Lúcia, Viagem à volta de uma palavra: O(s) Olho(s) **Revista ICALP**, vol. 9, Outubro de 1987, p. 15-44.

GINZBURG, Jaime. **Cegueira e literatura.** São Paulo: Aletria, 2003-2004. p. 53-64.

GOTLIB, Nádya Batella. **Teoria do conto.** São Paulo: Ática, 2006.

_____. **Clarice:** uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995

GULLAR, Ferreira. Barroco: olhar e vertigem. *In: NOVAES, Adauto. et. Al. O olhar.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 217-224.

HELENA, Lúcia. **Nem musa, nem medusa:** itinerários da escrita em Clarice Lispector. 2.ed. revista e ampliada. Niterói: EdUFF; 2006.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Caminhos do romance.** Folha da manhã São Paulo, 30 de maio de 1950.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente.** Tradução de Dora Ferreira da Silva. 21 ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana.** 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar. 2009.

LAMAS, Berenice Sica. Lygia Fagundes Telles: **imaginário e a escritura do duplo**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2002.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LINHARES, Temístocles. **22 diálogos sobre o conto brasileiro atual**. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1973.

LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**: obras, autores e problemas da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**: pulsações. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____. **Laços de família**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____. **A Paixão segundo GH**. Romance, Rio de Janeiro. RJ: Rocco, 1998.

_____. **Água viva**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____. **A Bela e a fera**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____. **A Legião estrangeira**. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

_____. O triunfo. *In: Clarice Lispector*: outros escritos. Teresa Montero e Lícia Manzo. (org) Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 11-15.

_____. Literatura de vanguarda no Brasil. *In: Clarice Lispector*: outros escritos. Teresa Montero e Lícia Manzo. (org) Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 95-111.

_____. Depoimento da escritora Clarice Lispector, gravado no dia 20 de outubro de 1976, na sede do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. *In: _____*. **Clarice Lispector**: outros escritos. Teresa Montero e Lícia Manzo. (org) Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 137-171.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. *In: LIMA, Luiz Costa. et. al. O livro do seminário*. São Paulo: Nestlé – L. R. editores, 1983, p. 103-161.

MARIA, Luzia de. **O que é conto**. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Coleção primeiros passos; 135).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. [Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura]. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. (Biblioteca do pensamento moderno).

_____. **O visível e o invisível**. [Trad. José Artur Gianotti e Armando Moura d'Oliveira]. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. [Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes.]. 1. ed. Portátil. São Paulo: Cosac&Naify, 2013.

MILLIET, Sergio. **Diário crítico**. São Paulo: Martins, v. 8, 1982.

MOISÉS, Massaud. **A Criação literária**. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

MONTEIRO, Tereza; MANZO, Lícia. **Clarice Lispector**: outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

NOGUEIRA, Vilmária Chaves. **Retratos de Narcisos**: metáforas da identidade cindida na construção de personagens em três contos de Clarice Lispector. Pau dos Ferros/RN, 2011. (Dissertação de Mestrado)

NOVAES, Adauto. (org.) **O Olhar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

_____. De olhos vendados, *in*: _____. NOVAES, Adauto. *et. al.* **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 9-20.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995

OLIVEIRA, Aedson de Souza. **Figurações do outro em *Estranhos estrangeiros de Caio Fernando Abreu***: a metáfora do estranho na representação das personagens. Pau dos Ferros/RN, 2014. (Dissertação de Mestrado)

OVIDIO, Naso. A história de eco e Narciso. *In*: _____. **Metamorfoses de Ovídio**. Tradução de Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003, p. 61-65.

PAMUK, Orhan. **Meu nome é vermelho**. São Paulo, Cia das Letras, 1998.

PASSOS, Cleusa Rios. Breves considerações sobre o conto moderno. *In*: BOSI, Alfredo. *et. al.* **Ficções: leitores e leituras**. São Paulo: Atêmie Editorial, 2001. p. 67-90.

PESSANHA, José Américo Mota. O itinerário da paixão. **Remate de males**, Campinas, n. 9, 1989. p. 181-198.

PLATÃO. **A República**. [Trad. Pietro Nasseti] 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2014.

POE, Edgar Allan. A carta roubada. *In*: _____. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Martin Claret Ltda, 2005.

PONTIERI, Regina Lúcia, **Clarice Lispector, uma poética do olhar**. 2. ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

_____. Visões da alteridade: Clarice Lispector e Maurice Merleau-Ponty, **REVISTA USP**, São Paulo, n.44, p. 330-334, dezembro/fevereiro 1999-2000. Disponível em www.usp.br/revistausp/44a/04-regina.pdf Acesso em 15/11/2013.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. 1. ed. São Paulo: José Olympio, 1945.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia** – Terceiras Estórias. 1ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967.

_____. **Grande sertão: veredas**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. **Manuelzão e Miguilim**: (Corpo de baile). 11. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

_____. O espelho. In: _____. **Primeiras estórias**, RJ: Nova Fronteira, 1995

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto e contexto**. Brasília: Perspectiva, 1973.

ROUANET, Sergio Paulo. O Olhar Iluminista In: NOVAES, Adauto. *et. al.* **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.125-148.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. **Clarice Lispector**: a travessia do oposto. São Paulo: Annablume, 1999.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **A cegueira e o saber**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTOS, Roberto Correia dos. Prefácio. In: LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

SARTRE, Jean. Paul. **O ser e o nada** – Ensaio de Ontologia Fenomenológica. [Trad. Paulo Perdigão]. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

SCHWARZ, Roberto. Perto do coração selvagem. In _____. **A sereia e o desconfiado**. São Paulo. Civilização brasileira, 1981. p. 53-57 .

SÓFOCLES. **Tragédia grega**: a trilogia tebana. 10 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. **Édipo-rei e Antígona**. [Trad. Sir Richard Jebbs]. São Paulo. Martin Claret. 2003.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia antiga**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

WELLS, Herbert George. A terra de cego. *In*: CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX: O fantástico visionário e o fantástico cotidiano**, são Paulo: Companhia das letras, 2004. p. 493-509.

WISNIK, José Miguel Soares. Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados). *In*: NOVAES, Aduino. *et. al.* **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 283-300.