

O ESPAÇO NA NARRATIVA: UMA LEITURA DO CONTO “PRECIOSIDADE”

Júlio César Suzuki¹

Resumo: O espaço na narrativa ficcional tem sido pouco discutido como foco central das análises literárias e geográficas. Assim, com base nas proposições de Osman Lins e no conto “Preciosidade”, de Clarice Lispector, pretendemos identificar a necessidade de ampliação de uma leitura mais teórico-metodológica das possibilidades de estabelecimento da relação entre Geografia e Literatura. Para tanto, realizaremos, inicialmente, uma apreciação breve e sucinta do trabalho *Lima Barreto e o espaço romanesco* de Osman Lins, procurando identificar contribuições e limites, bem como a possibilidade de diálogo com a Geografia, e, em seguida, faremos uma análise e interpretação do conto “Preciosidade”, identificando a relação existente entre o espaço, o desenvolvimento do enredo e a construção dos sentidos.

Palavras-chave: Espaço; Narrativa; Clarice Lispector, Geografia e Literatura.

Introdução

A análise do espaço, na narrativa ficcional, tem sido muito pouco realizada, na Geografia, bem como na crítica literária, como uma preocupação central dos pesquisadores brasileiros, mas foi expressa em texto de maior fôlego e com ampla divulgação. Trata-se de *Lima Barreto e o espaço romanesco*, de Osman Lins, publicado no ano de 1976, do qual interessam-nos os capítulos IV (“Espaço romanesco”), capítulo V (“Espaço romanesco e ambientação”) e capítulo VI (“Espaço romanesco e suas funções”), nos quais é dado um tratamento mais teórico-metodológico ao espaço.

Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro (2002), em seu brilhante trabalho *O mapa e a trama - Ensaio sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas*, já apontara o duplo significado do espaço, meio e objeto, em narrativas ficcionais - particularmente em obras romanescas -, compondo elemento substancial na construção do sentido do texto:

“A construção do ‘lugar’ ou do conjunto de lugares que um romance contém levaria à consideração de que o ‘espaço’ é, ao mesmo tempo, ‘meio’ do sentido e também seu ‘objeto’ (...)” (MONTEIRO, 2002:14).

Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro procurou, em suas análises, estabelecer uma mediação entre o real e o texto literário, ou seja, entre Geografia e Literatura, o que se evidencia no trecho que segue:

“Entendo que a importância conferida à trama liga-se ao fato de que ela é aquilo que, em seu dinamismo, representa a ‘condição humana’. A sua comunicação, o seu ‘tomar vida’, requer, forçosamente, a projeção dessa trama num dado espaço-tempo, um ‘palco’ - praticável, concreto - em que qualquer trama ‘humana’ está envolta nas malhas de diferentes espaços relacionais: social, político, econômico, cultural enfim. Para melhor estabelecer os termos da relação Geografia-Literatura, partindo desse valioso subsídio, acho que toda a urdidura complexa da ação romanesca - a ‘trama’ - proposta pelo escritor, malgrado este dinamismo, pode vir a ser projetada nas malhas de uma estrutura espacial, figurativamente estática - o ‘mapa’ - percebida pelo geógrafo” (MONTEIRO, 2002:24-25).

Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro, no texto citado, enfatizou, ainda, que seu trabalho não se refere a uma crítica literária dos textos:

“De outra parte faço questão de expressar claramente meu desejo de que este trabalho não seja confundido com qualquer pretensão crítica à teoria ou ao conteúdo literário, nem tampouco que o que aqui se focaliza seja generalizado à ‘obra’ desses autores. Que ele seja tomado nos limites específicos dos romances aqui tratados e considerado como um simples exercício de apreciação do conteúdo geográfico nestas criações romanescas” (MONTEIRO, 2002:25-26).

¹ Professor Doutor do Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, e-mail: jcsuzuki@usp.br

Em relação ao foco da análise, ensaiamos um caminho diferente do realizado por Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro, proporcionando uma outra possibilidade de relação entre a Geografia e a Literatura, na qual se valorizam os elementos constitutivos do texto literário, o que de modo geral foge da prática mais comum do geógrafo. É por esta razão que, além da discussão dos diferentes espaços presentes no conto "Preciosidade", trataremos do tempo, do foco narrativo, da variação dos tempos verbais, dentre outros elementos constitutivos da narrativa.

Assim, neste ensaio, com base na importante obra mencionada de Osman Lins e no conto "Preciosidade", de Clarice Lispector, pretendemos identificar a necessidade de ampliação de uma leitura mais teórico-metodológica das possibilidades de estabelecimento da relação entre Geografia e Literatura. Para tanto, realizaremos, inicialmente, uma apreciação breve e sucinta do trabalho referido de Osman Lins, procurando identificar contribuições e limites, bem como a possibilidade de diálogo com a Geografia, e, em seguida, faremos uma análise e interpretação do conto "Preciosidade", identificando a relação existente entre o espaço, o desenvolvimento do enredo e a construção dos sentidos.

O espaço romanesco na leitura de Osman Lins

Osman Lins inicia seu debate acerca do espaço romanesco apresentando a diversidade do seu uso na narrativa. Daí surge a possibilidade do espaço como uma referência bastante ampla: o espaço em que se travam lutas pela sobrevivência, o espaço imaginário, o espaço físico, o espaço fantástico, o espaço social, o espaço mítico, o espaço sobrenatural.

No entanto, essa tipologia é incompleta, conforme salienta o autor:

"De modo algum procuramos, com os exemplos dados, estabelecer mesmo de longe uma tipologia do espaço; eles constituem uma ilustração das suas possibilidades; reforçam, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte de ação (...)" (LINS, 1976:67).

O espaço, como elemento indissociável da narrativa, não possui sempre a mesma importância, estabelecendo uma teia, também diversa, com os outros elementos que a compõe.

Podendo, no entanto, ser isolado artificialmente para análise (LINS, 1976:63-4).

A identificação da diversidade de tipos de espaço da narrativa é o início da análise de Osman Lins, em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, acerca desse elemento da narrativa. No entanto, tal identificação não dá conta de um adensamento que alcance a caracterização de cada um dos tipos. Osman Lins preocupa-se com a exemplificação dos tipos em obras de nacionalidades e tempos distintos. Aliás, os tipos surgem dos exemplos, ou seja, um extrato da obra referenciada é apresentado para dar conta de uma variedade de espaço presente na narrativa.

Como são de nacionalidades e tempos distintos, os extratos não são suficientes para dar conta da transformação no uso do espaço na história da narrativa, o que permitiria chegar a uma historiografia do espaço na narrativa, uma conquista muito mais profunda do que a permitida pelo estudo de Osman Lins.

A ausência de uma visão historiográfica – com permanências, mudanças, inovações – aparece, também, em relação à noção de ambientação, identificada como franca, reflexa, dissimulada (ou oblíqua), desordenada e ordenada; sobressaindo-se a caracterização dos tipos.

A ambientação franca é marcada pela introdução pura e simples da avaliação do narrador do ambiente que descreve, em que se sobressai um esquema geral: "(...) o narrador (nomeado ou não) observa o exterior e verbaliza-o, introduzindo na ação um hiato evidente" (LINS, 1976:80). A descrição rompe a ação e a interrompe.

A ambientação reflexa tende a superar a interrupção existente na ambientação franca entre ação e descrição, sendo "(...) característica das narrativas na terceira pessoa, atendendo em parte à exigência (...) de manter em foco a personagem, evitando uma temática vazia (...)" (LINS, 1976:82).

Enquanto as ambientações franca e reflexa incidem sobre a personagem, a dissimulada (ou oblíqua) "(...) exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação (...). Assim é: atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos". (LINS, 1976:84).

A ambientação desordenada é caracterizada pela indicação de elementos presentes no ambiente, sem a preocupação de enumeração exaustiva ou de sua descrição detalhada, definindo-se, nas palavras de Osman Lins (1976:86), como aquela em que "(...) o narrador, sucumbindo ao desajuste entre a linguagem e a descrição, restringe-se a catalogar (...)". Muito diferente da

ambientação ordenada em que se estabelece uma relação entre ordem e minúcia:

“(…) O esforço ordenador, no descritivo, tende a conferir uma organicidade ao pormenor, muitos sendo os graus através dos quais o escritor define o espaço: sua liberdade de escolha (liberdade relativa, pois nunca é indiferente à estrutura global do texto) oscila entre a pintura minuciosa de uma sala (...) à simples nomeação de uma rua, um hotel, uma cidade etc., havendo ainda os casos em que nem sequer se chega ao nome, observando-se, em relação ao espaço, uma imprecisão que, de certo modo, nega-o” (LINS, 1976:88).

Assim, em relação à ambientação, Osman Lins alcança uma outra densidade argumentativa do que a realizada em relação aos tipos de espaço, pois, aqui, os tipos são caracterizados; mas a sua transformação no tempo e o seu domínio na narrativa, em diferentes lugares e tempos, não foram analisados.

Quanto às funções do espaço romanesco, Osman Lins consegue nos mostrar que, se a narrativa é bem construída, o espaço não pode ser utilizado sem significação para o seu desenvolvimento:

“(…) A narrativa repudia sempre os elementos mortos (as motivações vazias) e dessa lei não pode o ficcionista fugir. Mesmo admitindo-se a hipótese de desdenhar o narrador as necessidades internas do seu conto ou romance, introduzindo, por exemplo, certo espaço *para não ter função alguma* ou de modo absolutamente aleatório, corresponderá tal recurso a uma finalidade metalingüística (...)” (LINS, 1976:106).

Consegue, ainda, o autor, no capítulo VI, “Espaço romanesco e suas funções”, demonstrar várias das funções do espaço na narrativa: caracterizar a personagem por meio dos objetos dispostos ou conservados, bem como por outros elementos exteriores à personagem (bairro ou situação geográfica - indicados ou insinuados), mas, em alguns casos, apenas de modo psicológico; receber a projeção da personagem, às vezes, de maneira subjetiva, mais como um estado de espírito; propiciar ou provocar a ação da personagem; situá-la em relação à ação cumprida.

Nesse capítulo, tanto como nos demais, aparece uma grande diversidade nos termos de mesmo campo semântico que o de

espaço: cenário, lugar, ambiente. No entanto, esses termos não possuem o mesmo significado na tradição de leitura do espaço. Suas histórias e usos são bastante distintos. Usar um pelo outro não resolve os dilemas de leitura da obra literária e restringe a potencialidade que cada uma das noções carrega. A confusão mais grave é que se expressa no trecho a seguir:

“O fato de o espaço, em certos casos, provocar uma ação - desatando, portanto, forças ignoradas ou meio ignoradas - relaciona-o com o imprevisto ou surpresa; enquanto isso, os casos em que o espaço propicia, permite, favorece a ação, ligam-se quase sempre ao adiamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera que certos fatores, dentre os quais o cenário, tornem afinal possível o que se anuncia” (LINS, 1976:101).

Nesse trecho, transparece a idéia de que o cenário faz parte do espaço, a qual diverge do trecho que:

“Mas as funções habituais do espaço não se reduzem a influenciar a personagem ou a contribuir para a sua caracterização: destina-se, muitas vezes, exclusivamente a situá-la. Não se percebe, nestes casos, um nexos entre a personagem, a ação cumprida e o cenário em que a cumpre (...)” (LINS, 1976:101).

A identificação de espaço com cenário fica bastante marcada quando Osman Lins diz diferir de Massaud Moisés quanto à compreensão do espaço. No entanto, Massaud Moisés não fala de espaço, mas de cenário:

“(…) o espaço, no romance, tem sido - ou assim pode entender-se - tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero. Difere, portanto, nossa compreensão do espaço, da de Massaud Moisés, para quem no ‘romance linear (o romântico, o realista ou o moderno), o **cenário** tende a funcionar como pano de fundo, ou seja, *estático, fora das personagens*, descrito como um *universo de seres inanimados e opacos*” (negrito nosso) (LINS, 1976:72).

O espaço, entendido como espaço social, materializa a

ação humana; incorpora a sociedade, conforme há muito salienta.

Henri Lefebvre (1972 e 1975). Não corresponde à noção de espaço físico. Assim, não se aproxima da noção de cenário, cuja matriz é a de elementos exteriores às personagens, conforme salientou Massaud Moisés. É o que se pode verificar no uso da noção pelo Teatro. O cenário é o que está para além das personagens. Não se confunde com elas.

A noção de espaço, porém, incorpora a possibilidade de materialização da ação humana, mas não se confunde com o homem ou com a sociedade. Tanto que, em uma das perspectivas teórico-metodológicas da Geografia, de matriz marxista, o seu objeto é a relação entre espaço e sociedade. O espaço é meio, condição e produto da ação humana, mas não se confunde com os homens ou com a sociedade.

A diferença entre cenário e espaço é tão importante quanto a que se estabelece entre espaço e os outros termos com referência espacial: ambiente, paisagem e lugar ².

Ambiente é um termo bastante recente na tradição de estudo da Geografia e da Ecologia. De maneira geral, o uso era de “meio ambiente”. Carlos Walter Porto Gonçalves é um dos críticos dessa expressão, tendo em vista que o ambiente não é estudado pela metade, mas em sua totalidade. Então é “meio” ou “ambiente”, o primeiro como um termo de referência da Geografia do último quartel do século XIX, tanto na Alemanha, quanto na França, que reconhecia a relação entre o homem e o meio como o seu objeto; o segundo, tão comum nos estudos relativos à Natureza, como a Geografia Física, a Biologia, a Ecologia³.

A noção de paisagem é uma construção muito mais recente que a de espaço - cujas raízes remontam à Antiguidade Clássica - relaciona-se ao projeto iluminista que introduziu a perspectiva (HARVEY, 1993:224-5), permitindo a produção de quadros cujo ponto focal estava no observador.

A pintura passa, então, a ter uma representação em profundidade, com vários planos, o que não se verificava nas anteriores, tanto que, na Roma Antiga, os rostos dos imperadores não eram feitos de frente, mas de perfil.

A profundidade chega não só aos retratos, mas à representação do espaço em geral. A paisagem é então isso que é representado, com forte marca do que está no campo do visível, mas, também, marcada pela relação com a sociedade que a produziu. Assim, a noção de paisagem passa a incorporar, também, a sua gênese, ou seja, o desvendamento dos processos

que a originaram. São as paisagens sucessivas que permitirão ler a produção do espaço. Nestes termos, por mais que paisagem não se confunda com espaço, incorpora a necessidade de leitura da ação humana que a produziu tal qual este.

O lugar, por outro lado, incorpora, sobretudo, a perspectiva de uma circunscrição do espaço, marcado por uma singularidade. Assim, o espaço aparece como universal, o regional como particular e o lugar como singular. É o que defende Sandra Lencioni (1999).

Tendo em vista as diferenças construídas pela Geografia, não é permitido ler espaço como ambiente, cenário ou paisagem. Muito menos identificar o espaço com a sua descrição, como faz Osman Lins, no trecho que segue, em que cita Robbe-Grillet:

“(…) À descrição cabia situar as grandes linhas de um cenário, depois esclarecer alguns elementos particularmente reveladores; agora, ocupa-se exclusivamente de objetos insignificantes ou cujas significações a descrição anula. A descrição pretendia reproduzir uma realidade preexistente; hoje, reafirma sua função criadora. Enfim, ela fazia ver as coisas e eis que agora parece destruí-las, como se o seu empenho em pormenorizá-las tivesse como único objetivo confundir as suas linhas, dificultar a sua compreensão e fazer com que desapareçam por completo. A ausência de funções, na narrativa, provoca sempre uma suspeita de imperícia. E poderíamos indagar se o leitor de romances que ‘salta uma paisagem’ não está, muitas vezes, retificando inconscientemente o escritor”. (LINS, 1976:106)

De qualquer modo, é necessário dizer que a preocupação de Osman Lins não era com a descrição do espaço, mas com o seu uso na narrativa. São duas perspectivas bastante distintas, por mais que complementares. No entanto, a descrição só aparece como foco de sua análise no trecho citado anteriormente, por mais que seja à descrição a que se refere o autor quando distingue a ambientação em franca, reflexa ou dissimulada.

Cabe, por fim, indicar que ambiente não se refere à ambientação. Por mais que este possa ser entendido como o processo de produção daquele. Mas para que essa referência possa ser tomada, o conceito de ambiente precisa ser esclarecido, o que não realizou Osman Lins.

² O lugar não foi posto em correspondência com espaço por Osman Lins.

³ Acerca desse debate sobre as noções da Geografia e ciências afins, indico a leitura de Carlos W. Porto Gonçalves (1990) e Sandra Lencioni (1999).

Cabe, ainda, afirmar que o texto de Osman Lins é extremamente instigante. Por mais que irregular no uso dos termos de conotação espacial permite valorizar os diferentes usos do espaço da narrativa e o seu significado na sua construção. Não é uma tipologia do espaço que interessa, mas a atenção na diferença do seu uso, como um recurso importante da análise literária. Um elemento que estabelece uma teia com os outros componentes da narrativa, como o tempo, as personagens, a ação.

“Não só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros (...)” (LINS, 1976:63).

É com o instrumental de valorização das diferenças do espaço em relação aos outros elementos da narrativa que empreenderemos a análise e a interpretação de “Preciosidade”, de Clarice Lispector, conto presente em *Laços de família*.

“Preciosidade”: uma leitura da transformação feminina

A coletânea de contos *Laços de família* foi publicada, pela primeira vez, em 1960 (ABDALA JUNIOR & CAMPEDELLI, 1988:208), sendo composta por treze contos, dentre eles “Preciosidade”, cujo enredo é bastante simples ao primeiro contato, pois se trata de uma estudante de quinze anos que tem uma vida bastante repetitiva e, durante uma manhã em que saiu mais cedo de casa, foi abordada por dois homens (ou rapazes, dubiedade que não se resolve plenamente), fato que interfere no seu auto-conhecimento e no conhecimento que tem do mundo. No entanto, a enunciação é muito mais rica do que esse simples enunciado; é o que pretendemos demonstrar durante nossa análise do conto.

A riqueza da enunciação inicia-se pelos espaços. Mesmo se utilizando de uma ambientação dissimulada ou oblíqua, conforme tipologia de Osman Lins (1976:83), exigindo uma personagem ativa que enlaça espaço e ação — o que corresponderia a uma perda do significado do espaço na estruturação da trama, com a valorização da personagem —, o desenvolvimento do conto se dá em intrínseca relação com o espaço: o da casa, o da rua, o do ônibus, o da escola, o da

sala de aula.

O primeiro parágrafo retrata o acordar, em casa, da personagem principal, a adolescente-estudante. Segue-se sua descrição, na qual se evidencia a existência de algo precioso que existe dentro de sua nebulosidade interior. A descrição de sua rotina (que é marcada pelo predomínio do pretérito imperfeito do indicativo, tempo cujo aspecto é marcado ou pela repetitividade ou pela duratividade do processo⁴) aponta para a existência de uma personagem reflexiva, pois o tempo em que permanece no ônibus e no bonde é perdido e é ganho - “pegar um ônibus e um bonde, o que lhe tomaria uma hora. O que lhe daria uma hora” (LISPECTOR, 1982:95) -, um paradoxo, mas só em sua aparência, pois o tempo de trajeto no ônibus e no bonde é um tempo de “devaneio agudo como um crime”, um tempo que se perde para a realização de outras atividades, mas, também, um tempo de profunda visualização interna. Tal devaneio seria “agudo como um crime” por ser essa atividade contrária à lógica de produção de mercadorias da sociedade capitalista, cuja busca de racionalização do tempo impede a possibilidade de busca de um conhecimento maior de si, pois o homem deve produzir mercadorias e não obras.

No entanto, neste parágrafo, temos a presença de um verbo no futuro do pretérito simples do indicativo - “aconteceria” - que exprime, no caso em análise, “incerteza ou dúvida sobre fatos passados” (RYAN, 1994:16), denúncia de uma instabilidade na rotina da personagem principal, pois “tudo isso aconteceria se tivesse a sorte de ‘ninguém olhar para ela’” (LISPECTOR, 1982:95).

Nos dois parágrafos que se seguem, retoma-se a descrição de sua rotina, primeiro em casa e depois na rua, sendo que, no segundo desses parágrafos, se repete o uso de um verbo no futuro do pretérito; no entanto, tal presença aqui é mais forte, com relação ao que foi dito em nosso parágrafo anterior, pois se evidencia a possibilidade de alguma coisa acontecer, desvirtuando essa regularidade tão agraciada, tão preciosa:

“Então subia, séria como uma missionária por causa dos operários no ônibus que ‘poderiam lhe dizer alguma coisa’. Aqueles homens que não eram mais rapazes. Mas também de rapazes tinha medo, medo também de meninos. Medo que lhe ‘dissem alguma coisa’, que a olhassem muito. Na gravidade da boca fechada havia a grande súplica: respeitassem-na. Mais que isso. Como se tivesse prestado voto, era obrigada a ser venerada, e, enquanto por dentro o coração batia de medo, também

⁴ Segundo COSTA (1990:48), “essa forma verbal indica normalmente uma continuidade ou interação no passado (...)”

ela se venerava, ela a depositária de um ritmo (...)” (LISPECTOR, 1982:96).

Sobre este trecho, é necessário que façamos algumas considerações: a) presença de verbos no modo subjuntivo⁵ (imperfeito), marcando a presença de algo que não é real como concretização, mas plenamente verificável como possibilidade; b) medo dos homens, rapazes e meninos, gradação decrescente de faixas etárias para um medo que se amplia a todas elas; c) medo do olhar, um olhar que desnuda, invade, como um raio X que vê através dos seres, um olhar que, neste caso, é masculino; d) valorização da permanência dessa rotina, como algo até religioso, por isso as expressões “missionária” e “venerada” (LISPECTOR, 1982:96-7), mas não uma religião em que a protagonista fosse unicamente objeto de adoração, mas também um dos adoradores - é a casca que olha para dentro de si e se deslumbra com o intacto. Poderíamos pensar, neste caso, que a casca é o que já foi endurecido pelo olhar dos outros.

No decorrer do último parágrafo em análise, aparecem, ainda, outros verbos no imperfeito do subjuntivo, como que nos demonstrando que o medo irreal não é tanta fantasia, pois, nos dezesseis anos incompletos da personagem principal, há algo que é do conhecimento dos operários, dela, do pai, do velho pedinte: algo que se aproximava em fumaça e calor - “(...) Embora alguma coisa nela, à medida que dezesseis anos se aproximavam em fumaça e calor (...)” (LISPECTOR, 1982:97) - tal qual o ônibus que, no mesmo parágrafo (o quinto do conto), se aproximava da menina, cada vez mais concreto, em fumaça e calor - “(...) de longe o ônibus começava a tornar-se incerto e vagaroso, vagaroso e avançando, cada vez mais concreto - até estacar no seu [da menina] rosto em fumaça e calor, em calor e fumaça (...)” (LISPECTOR, 1982:96). Tal paralelismo de adjetivos parece indicar-nos a concretude de uma ruptura que é cada vez mais evidente: do avesso e do direito.

O repetitivo da vida da personagem permanece até o final do conto (é indicado pela presença do pretérito imperfeito do indicativo); no entanto, há momentos em que sua frequência é bem menor, como a demonstrar que o desequilíbrio se aproxima, e a superação de uma forma de ver o mundo também.

Neste sentido de uso do pretérito imperfeito do indicativo, verificamos que o parágrafo que se segue ao diálogo da protagonista com a empregada é marcado por uma diminuição da frequência deste tempo verbal, sendo que, no parágrafo seguinte, a perda do repetitivo ainda é marcada por uma ruptura temporal

do uso do pretérito perfeito do indicativo após o pretérito imperfeito do mesmo modo: “(...) Mas na madrugada seguinte, como uma avestruz lenta se abre, ela acordava. Acordou no mesmo mistério intacto (...)” (LISPECTOR, 1982:101). Tal ruptura nos causa estranhamento - pois, mesmo sendo durativo o ato de acordar, seu uso é pontual na primeira frase - o que parece nos apontar para a importância daquela manhã para o desenrolar do enredo.

Os dois parágrafos seguintes não possuem nenhum verbo no pretérito imperfeito do indicativo, como que marcando a separação de dois momentos do conto. Há, ainda, um outro pormenor importante nestes dois parágrafos, o tamanho deles: são parágrafos curtos consecutivos, o que não é comum no corpo do conto, sendo que tal procedimento só volta a se repetir no momento em que a personagem principal encontra-se no banheiro da escola (LISPECTOR, 1982:107).

Esta última característica vem a corroborar nossa hipótese de que o tempo verbal não foi usado aleatoriamente no conto em análise, pois, nestes dois parágrafos curtos consecutivos, não há a presença de verbos no pretérito imperfeito do indicativo:

“Como se a fabrica já tivesse apitado, vestiu-se correndo, bebeu de um sorvo o café. Abriu a porta de casa. E então já não se apressou mais. A grande imolação das ruas. Sonsa, atenta, mulher de apache. Parte do rude ritmo de um ritual.”(LISPECTOR, 1982: 101).

O espaço, também, é uma evidência da ruptura que se coloca neste momento do conto. É a única passagem em que temos uma descrição mais pormenorizada, chegando ao que Osman Lins (1976:81) definiu como ambientação reflexa, em que a descrição preenche os interstícios da narração.

“Era uma manhã ainda mais fria e escura que as outras, ela estremeceu no suéter. A branca nebulosidade deixava o fim da rua invisível. Tudo estava algodoado, não se ouviu sequer o ruído de algum ônibus que passasse pela avenida. Foi andando para o imprevisível da rua. As casas dormiam nas portas fechadas. Os jardins endurecidos de frio. No ar escuro, mais que no céu, no meio da rua uma estrela. Uma grande estrela de gelo que não voltara ainda, incerta no ar, úmida, informe. Surpreendida no seu atraso, arredondava-se na hesitação. Ela olhou a estrela próxima.

⁵ Modo que “expressa um fato incerto, duvidoso, eventual ou mesmo irreal (...)” (RYAN, 1994:17).

Caminhava sozinha na cidade bombardeada.” (LISPECTOR, 1982:101).

Mas, como que traduzindo este momento de instabilidade, a descrição do espaço é desordenada, tal qual definiu Osman Lins (1976:86) como ambientação desordenada, na qual o “(...) narrador, sucumbindo ao desajuste entre a linguagem e a descrição, restringe-se a catalogar (...)”.

Além da importância do espaço, outro elemento que marca, ainda, a ruptura, neste momento, é a descrição sintética do tempo (climático): “Era uma manhã ainda mais fria e escura que as outras (...)” (LISPECTOR, 1982:101). Pois se tem uma particularidade na manhã, ser mais fria que as outras.

Assim, por um erro temporal - “(...) Olhou ao redor como se pudesse ter errado de rua ou de cidade. Mas errara os minutos: saíra de casa antes que a estrela e dois homens tivessem tempo de sumir (...)” (LISPECTOR, 1982:101-2) – o encontro é possibilitado. No entanto, esse erro temporal é também espacial, pois a rua de minutos depois já seria outra, não mais aquela do encontro, mas, talvez, a da mesma tranquilidade rotineira em que vivia a personagem protagonista (leitura que podemos fazer por influência de Heráclito que afirmava que nenhum homem se banhará duas vezes no mesmo rio⁶), portanto uma outra rua, um outro espaço. Neste sentido, seu erro foi espaço-temporal.

Após a tomada de consciência deste seu erro, ressurgem, na narrativa, o medo do olhar que, segundo NUNES (1969:94), é de algo definido, diferenciado da angústia, cuja característica é a imprecisão do objeto dela:

“(...) Quando nos sentimos existindo, em confronto solitário com a nossa própria existência, sem a familiaridade do cotidiano e a proteção das formas habituais da linguagem, quando percebemos ainda a irremediável contingência, ameaçada pelo Nada, dessa existência, é que estamos sob o domínio da angústia, sentimento específico e raro, que nos dá uma compreensão preliminar do Ser. Foi esse o sentido que Heidegger emprestou à angústia, ao descrevê-la, em *Ser e Tempo*, com a terminologia da analítica existencial. Mostra-nos o filósofo alemão o quanto tal sentimento, de alcance metafísico, difere do *medo*. Tem-se

medo de algo definido, de um ser particular (intramundano); tem-se angústia sem saber de quê. É que o objeto desta é o *ser-no-mundo*, a existência humana instantânea-mente revelada, numa penosa experiência de isolamento metafísico (...). Isolamento essencial e paradoxal! (...)”.

É nesse sentido de reconhecimento de um perigo em relação a algo definido que o medo do olhar sentido pela protagonista torna-se tão real e forte como se o olhar chegasse a fazer pressão, como se fosse um toque:

“(...) Se a olhavam ficava rígida e dolorosa (...)” (LISPECTOR, 1982:97) e “(...) ‘Eles vão olhar para mim, eu sei, não há mais ninguém para eles olharem e eles vão me olhar muito!’ (...)” (LISPECTOR, 1982:102). Nestes trechos citados do conto, há três pontos a apontar: a) o olhar pode até causar dor - “dolorosa”; b) uso de um advérbio intensificador - “muito” -, dando a conotação de algo que extravasa a simples ação do olhar, portanto o toque; c) o uso de verbos no modo indicativo, produzindo uma imagem concreta muito forte.

Quanto à importância do olhar, no conto, há uma outra passagem, no trecho referente à aproximação do encontro entre a protagonista e os rapazes (ou homens), que confere uma outra conotação ao olhar: o olhar é individualizante, singularizador.

“Com brusca rigidez olhou-os. Quando menos esperava, traíndo o voto de segredo, viu-os rápida. Eles sorriam? Não, estavam sérios.

Não deveria ter visto. Porque, vendo, ela por um instante arriscava-se a tornar-se individual, e também eles (...)” (LISPECTOR, 1982:103).

Tal trecho parece, ainda, nos dar a idéia de que a protagonista deseja, em essência, a superação da sua condição de intocada, pois ela os olha, hipótese esta que é corroborada pelo trecho que segue a lembrança da protagonista de “um menino que a amava” (LISPECTOR, 1982:100):

⁶ Segundo BURNS (1988:106), Heráclito “(...) afirmava ser a permanência uma ilusão; somente a mudança era real. O universo, assegura, está em estado de fluxo constante; por conseguinte, ‘é impossível pisar duas vezes no mesmo rio’. A criação e a destruição, a vida e a morte, são apenas o verso e o reverso do mesmo quadro. Ao afirmar tais pontos de vista, Heráclito estava na verdade sustentando que as coisas que vemos, ouvimos e sentimos constituem toda a realidade. A evolução ou a mudança constante é a lei do universo. A árvore ou a pedra que estão hoje aqui, amanhã não estarão mais; não existe nenhuma substância subjacente que seja imutável por toda a eternidade”.

“(…) Perdera a fé. Foi conversar com a empregada, antiga sacerdotisa. Elas se reconheciam. As duas descalças, de pé na cozinha, a fumaça do fogão. Perdera a fé, mas, à beira da graça, procurava na empregada apenas o que esta já perdera, não o que ganhara. Fazia-se pois distraída e, conversando, evitava a conversa. ‘Ela imagina que na minha idade devo saber mais do que sei e é capaz de me ensinar alguma coisa’, pensou, a cabeça entre as mãos defendendo a ignorância como a um corpo. Faltavam-lhe elementos, mas não os queria de quem já os esquecera. A já perdera, não o que ganhara. Fazia-se pois distraída e, conversando, evitava a conversa. ‘Ela imagina que na minha idade devo saber mais do que sei e é capaz de me ensinar alguma coisa’, pensou, a cabeça entre as mãos defendendo a ignorância como a um corpo. Faltavam-lhe elementos, mas não os queria de quem já os esquecera. A grande espera fazia parte. Dentro da vastidão, maquinando”. (LISPECTOR, 1982:100-1).

Então, neste trecho anteriormente citado, a protagonista deseja o saber, mas dissimula esse querer evitando a conversa com a empregada, como se participasse da conversa desinteressadamente, o que é contraposto pelo último termo do parágrafo “maquinando” —, bem como por todo o conto, já que sua rotina extra-casa era milimetricamente regulada. Acreditamos, então, que seria ingênuo pensar que não havia nela o desejo de saber aquilo que a empregada já esquecera.

Parece-nos que sua existência esquemática, porque é personagem esquemática, como NUNES (1969:113) nos possibilita pensar — já que sua existência não é vida de forma plena, mas apenas aqueles elementos fundamentais, para o autor implícito, para a constituição do conto —, resume-se ao processo de passagem da adolescência para a idade adulta — processo este que constrói a tensão principal do conto —, como o denunciam os trechos que seguem:

- a) “(…) Como se alguém lhes tivesse tocado no ombro. Uma sombra talvez. No chão a enorme sombra de moça sem homem, cristalizável elemento incerto que fazia parte da monótona geometria das grandes cerimônias públicas (…).” (LISPECTOR, 1982:97);
- b) “(…) Talvez seu pai sabia. Um velho pedindo esmola sabia. A riqueza distribuída, e o silêncio.” (LISPECTOR, 1982:97);
- c) “(…) Rompia o próprio segredo com tacos de madeira

(…)” (LISPECTOR, 1982:98);

d) “(…) Numa fração de segundo a tocaram como se a eles coubessem todos os sete mistérios. Que ela conservou todos, e mais larva se tornou, e mais sete anos de atraso.” (LISPECTOR, 1982:105);

e) “(…) Quando se abaixou para recolhê-lo, viu a letra redonda e graúda que até esta manhã fora sua.” (LISPECTOR, 1982:106);

f) “(…) Nunca ninguém vai me ajudar, nunca ninguém vai me amar! Estou sozinha no mundo!” (LISPECTOR, 1982:107);

g) “— Você não é mulher e todo salto é de madeira.” (LISPECTOR, 1982:108);

h) “E ela ganhou os sapatos novos” (LISPECTOR, 1982:108).

No trecho A, o autor implícito indica que é uma “sombra de moça sem homem” que poderia ter tocado nos ombros dos homens, como que a chamá-los, o que parece ser extremamente comum pela continuidade do trecho que marca a existência possível desse elemento no próprio ritual das cerimônias públicas, o qual por ser repetitivo realiza-se sem pensar e perde o sentido. Tal perda de sentido na repetição é bastante expressiva no trecho que segue: “(…) Dizia quinze vezes: sou vigorosa, sou vigorosa, sou vigorosa — depois percebia que apenas prestara atenção à contagem. Suprindo a quantidade, disse mais uma vez: sou vigorosa, dezesseis (…).” (LISPECTOR, 1982:100). O que nos faz lembrar um trecho da discussão de Flávia de Barros Carone sobre a brincadeira de repetição de palavras:

“Com sua capacidade para ver e sentir as coisas, as crianças brincam com as palavras como brincam com objetos. Gostam de repetir seguidamente uma palavra até que ela ‘perca o jeito’ — isto é, deixe de significar alguma coisa. Não só as crianças, mas qualquer pessoa que se detenha a observar as palavras, desde que não tenha perdido aquela capacidade poética de senti-las” (CARONE, 1988:7-8).

Já o trecho B, da seqüência anterior, denuncia um saber que todos compartilham, a sua maturação física, portanto “riqueza distribuída” a todos que sabem.

O trecho C aponta para o feminino que está presente na protagonista e que ela tenta esconder por meio de várias formas de adequação ao espaço que vivencia:

"(...) Então subia, séria como uma missionária por causa dos operários no ônibus que 'poderiam lhe dizer alguma coisa' (...). Na gravidade da boca fechada havia a grande súplica: respeitassem-na (...). Se a olhavam ficava rígida e dolorosa (...)." (LISPECTOR, 1982:96-7);

"Depois, com andar de soldado, atravessava — incólume — o Largo da Lapa (...)." (LISPECTOR, 1982:97);

"(...) Fazia-se um vago silêncio entre os rapazes que talvez sentissem, sob o seu disfarce, que ela era uma das devotas (...). Atravessava o corredor interminável como a um silêncio de trincheira, e no seu rosto havia algo tão feroz (...) que ninguém lhe dizia nada (...)." (LISPECTOR, 1982:98);

"(...) Aprendera a pensar. O sacrifício necessário: assim 'ninguém tinha coragem'." (LISPECTOR, 1982:99);

"(...) A grande imolação das ruas. Sonsa, atenta, mulher de apache. Parte do rude ritmo de um ritual." (LISPECTOR, 1982:101);

"(...) Eles não teriam coragem de dizer nada porque ela passaria com andar duro, de boca fechada, no seu ritmo espanhol." (LISPECTOR, 1982:102);

"Rígida, catequista, sem alterar por um segundo a lentidão com que avançava, ela avançava (...)" (LISPECTOR, 1982:104).

Já o trecho D, da seqüência que vínhamos analisando, aponta para a sua constituição de essência interna recoberta de cascas que a escondem. É o intacto que há nela, mas que tende à violação. Acreditamos que seja possível pensar nos "sete mistérios" como os sete véus da dança interpretada por Salomé que, ao retirar véu a véu, mostrava um pouco mais sua totalidade física:

"Ao retirar cada véu, Salomé revelava um aspecto novo de si mesma, como também um olhar lançado a cada dimensão do meio social poderá esclarecer uma faceta diferente do estilo de vida da Nova Gente. Assim como a remoção do sétimo véu de Salomé revelava o total de tudo o que havia sido exibido em cada cobertura anterior (...)" (WINICK, 1972:261).

Para nossa análise, ainda, podemos destacar um trecho do conto bastante significativo para corroborar nossa hipótese: "(...) e mais larva se tornou (...)" (LISPECTOR, 1982:105). Segundo

FERREIRA (1986:1.011), larva é "o primeiro estado dos insetos, depois de saírem do ovo"; neste estado é feita uma casca protetora para proteger o período de maturação. Neste sentido, podemos pensar que o cruzar-se da protagonista com os dois homens (ou rapazes) faria cair o primeiro dos sete mistérios, o primeiro véu, deixando ver com imprecisão sua essência; no entanto, o contato das mãos erradas em seu corpo fez cair todos os mistérios fazendo-se necessário o enlramento por mais sete anos (deixando transparecer a idéia de um trauma que atrasaria seu amadurecimento sexual), o que é corroborado pelo trecho E, da seqüência de que tratávamos, no qual se evidencia a importância desse encontro para a constituição psíquica da personagem principal, pois depois dele até a sua letra se metamorfoseou.

Já o trecho F aponta para um desejo de amor, de aconchego masculino, não paternal, pois esse ela já o tinha: "(...) À tarde transformando-se em interminável e, até todos voltarem para o jantar e ela poder se tornar com alívio uma filha, era o calor (...)" (LISPECTOR, 1982:100).

No entanto, o trecho G indica que seu momento de ruptura ainda não se havia concretizado: ela ainda não era mulher. Mas o trecho H marca o final do processo, pois ela "ganhou os sapatos novos", objeto que pode significar a metamorfose da condição de menina para a condição de "mulher".

A distinção entre o tempo físico e o tempo psicológico é também corroboradora da idéia de que os tempos verbais não foram usados aleatoriamente. Segundo NUNES (1988:18-9):

"A experiência da sucessão dos nossos estados internos leva-nos ao conceito de tempo psicológico ou de tempo vivido, também chamado de duração interior. O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente desincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. Variável de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico, subjetivo e qualitativo, por oposição ao tempo físico da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana (...)"

Em "Preciosidade", percebe-se que, até o momento que precede a saída da protagonista de sua casa naquele dia em que a manhã estava "mais fria e escura que as outras" (LISPECTOR,

1982:101), o tempo que marca o conto é o físico, sendo que após esse momento o uso predominante é o do psicológico, chegando ao momento de seu uso pleno — “(...) Como não tinha pensado em nada, não sabia que o tempo decorreria (...)” (LISPECTOR, 1982:106) —; no entanto, após o trecho anterior, retoma-se o uso do tempo físico mesclado ao psicológico, sendo que o uso deste como predominante só se dá após a cena do jantar.

O uso diferenciado de cenas e sumários⁷ aponta para a importância do contato com os homens⁸ de forma mais intensa que o olhar e para a ruptura por que passa a protagonista, pois no conto há seis cenas que se iniciam no final do sumário que dá início ao conto e marca o repetitivo da vida da protagonista.

A primeira cena que aparece não é o diálogo entre a protagonista e a empregada, pois os verbos estão no pretérito imperfeito do indicativo que, no caso, parece marcar repetitividade no passado; aparece, isso sim na lembrança que tem a protagonista da cena em que o “(...) menino que a amava jogara-lhe um rato morto (...)” (LISPECTOR, 1982:100).

A segunda cena constitui-se na reflexão da protagonista acerca do que pensa a empregada sobre a sua aparência.

Já a terceira cena, a maior de todas, de tamanho semelhante ao sumário inicial, refere-se ao encontro da protagonista com os dois “rapazes”, sendo que nessa cena percebe-se que a velocidade dos acontecimentos vai diminuindo até chegar a momentos de perda total do referente cronológico, nos quais predominam reflexões sobre ações.

A quarta cena refere-se ao momento em que a protagonista encontra-se na escola onde reflete sobre sua própria realidade.

Já a quinta cena é marcada por uma conversa com os companheiros de jantar, que acreditamos ser seus familiares, sobre a sua necessidade de sapatos.

Por fim, a sexta cena é definida pela sua transição à condição de mulher e a aquisição de sapatos, sendo que, nessa cena, o uso dos verbos, em predomínio no pretérito perfeito do indicativo, marca a pontualidade (em oposição à duratividade) das ocorrências.

O conto analisado é extremamente rico no trato da linguagem, com anacolutos que, segundo CUNHA (1972:581), “é a mudança de construção sintática no meio do enunciado, geralmente depois de uma pausa sensível”. Tal figura de sintaxe é

uma construção que aproxima o discurso ao fluxo da consciência⁹. É um tipo de figura muito comum no discurso oral, o qual não é, geralmente, trabalhado nos moldes da gramática normativa (que não aceitaria tal uso como regra), possuindo uma gramática própria.

“(...) Cada vez que se aproximava, eles que também se aproximavam — então todos se aproximavam, a rua ficou cada vez um pouco mais curta (...)” (LISPECTOR, 1982:102).

“(...) Eles, cujo papel predeterminado era apenas o de passar junto do escuro de seu medo, e então o primeiro dos sete mistérios cairia (...)” (LISPECTOR, 1982:104).

Segundo MOSCA (1994:112),

“(...) Os arranjos sintáticos e escolhas léxicas de cunho pessoal estão em concordância com seu modo de pensar o mundo e de recortá-lo. À sua visão da sociedade como uma realidade fragmentada, desconstruída, em que o homem se vê marginalizado, corresponde um plano de expressão igualmente esfacelado, em que aparecem construções inesperadas do período, elipses bruscas e outros fatos lingüísticos semelhantes, tais como a distribuição de elementos da oração (...)”.

Percebemos, então, que tais construções estão em concordância com a visão de mundo do autor implícito, para qual o mundo não se conforma como uma realidade uniforme, integrada e contínua, mas fragmentada, descontínua, esfacelada. Cenas que se articulam sem coesão completa, deixando lacunas para serem preenchidas pelo leitor; em que a memória da personagem protagonista conduz o leitor a um emaranhado de possibilidades de interpretação, de construção de sentidos.

Corroborando a fragmentação dos sentidos, no conto “Preciosidade”, há elementos sintáticos importantes, como a elipse¹⁰ encontrada no trecho que segue: “Quando foi molhar os cabelos diante do espelho, [ela percebeu que] ela era tão feia” (LISPECTOR, 1982:107).

⁷ Segundo BOOTH (1980:170), cena e sumário se diferenciam na forma como o conteúdo do texto é narrado, pois a cena refere-se ao contar, portanto com maior riqueza de detalhes, enquanto o sumário ao mostrar.

⁸ “Homens”, aqui, significam todos aqueles do sexo masculino, mas em qualquer idade.

⁹ MOSCA (1994:108), analisando a linguagem de Clarice Lispector, afirma que “na explosão da linguagem em que, como diz metaforicamente, ‘voam faíscas e lascas como aços espelhados’, a própria articulação da frase é detonada, rompendo-se a língua imposta pela tradição. A consequência é não poder ter uma leitura lógica e linear, mas a que segue o próprio fluxo da consciência (...)”.

Outro traço estilístico que aparece, no conto “Preciosidade”, de forte marca coloquial, é o uso de frases nominais:

“(…) Mas por dentro da magreza, a vastidão quase majestosa em que se movia como dentro de uma meditação (...)” (LISPECTOR, 1982:95);

“(…) As duas descalças, de pé na cozinha, a fumaça no fogão (...)” (LISPECTOR, 1982:100).

Segundo MOSCA (1994:109-10),

“O uso do coloquial na autora marca o momento da narrativa em

que se dá o retorno ao cotidiano, momento que sucede a fase de revelação e descoberta, ponto alto do que tem sido chamado de ‘epifania’ em sua obra. Pode-se perceber que aos momentos principais da sua narrativa correspondem recursos lingüísticos diferentes. Assim, a fase de conhecimento da ‘verdade’ é transmitida por uma desarticulação da linguagem, como registro do próprio pensamento que não segue uma uniformidade racional. Caracterizam-na a presença de frases nominais, fragmentações da oração, elipses e inversões que traduzem o movimento do mundo interior. Por outro lado, o exterior do cotidiano é dado por meio de períodos articulados e bem organizados, quando tudo volta à rotina do dia-a-dia”.

NUNES (1989:19), ao analisar *Perto do coração selvagem*, encontra três aspectos fundamentais que se conjugam: “o aprofundamento introspectivo, a alternância temporal dos episódios e o caráter inacabado da narrativa”. Acreditamos que os mesmos aspectos estejam presentes em “Preciosidade”. Sobre o terceiro aspecto, cremos ter trabalhado o suficiente ao nos referirmos aos anacolutos, à elipse e às frases nominais; passemos, então, aos dois primeiros.

O foco narrativo, no conto “Preciosidade”, pode ser classificado, tendo em vista a tipologia de Norman Friedman, como de “onisciência seletiva”, pois “(…) o ângulo é central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente” (LEITE, 1994:54).

Acreditamos ser esse o tipo de foco narrativo, do conto em análise, pois é bastante freqüente o uso do discurso indireto livre. Parece-nos que o fundamental é o foco estar dirigido unicamente para a protagonista, da qual sabemos, por intermédio do narrador, os pensamentos e as sensações.

Tal escolha de foco possibilita-nos o “aprofundamento introspectivo”, o que possibilitará, com a riqueza de linguagem utilizada pelo autor implícito, a verossimilhança do enredo.

Ao analisar a possibilidade de verossimilhança de um romance, Antonio Candido (1992:76-7) afirma que “Quando, lendo um romance, dizemos que um fato, um ato, um pensamento são inverossímeis, em geral queremos dizer que na vida seria impossível ocorrer coisa semelhante.”

Entretanto, na vida tudo é praticamente possível; no romance é que a lógica da estrutura impõe limites mais apertados, resultando, paradoxalmente, que as personagens são menos livres, e que a narrativa é obrigada a ser mais coerente do que a vida. Por isso, traduzida criticamente e posta nos devidos termos, aquela afirmativa quer dizer que, em face das condições estabelecidas pelo escritor, e que regem cada obra, o traço em questão parece inaceitável. O que julgamos *inverossímil*, segundo padrões da vida corrente, é na verdade, *incoerente*, em face da estrutura do livro. Se nos capacitarmos disto — graças à análise literária — veremos que, embora o vínculo com a vida, o desejo de representar o real, seja a chave mestra da eficácia dum romance, a condição do seu pleno funcionamento, e, portanto do funcionamento das personagens, depende dum critério estético de organização interna. Se esta *funciona*, aceitaremos inclusive o que é *inverossímil* em face de concepções correntes”.

Nesse sentido de análise da verossimilhança, o que vale é a coerência interna do enredo, a qual é corroborada pela “alternância temporal” que, como já afirmamos em momento anterior é espaço-temporal.

O que se evidencia dessa alternância espaço-temporal é que seja em espiral. Utilizando, aqui, as categorias lexicais de MATEUS *et. alii* (1989:146) — reiteração — e de FÁVERO (1991:27) — recorrência de termos —, acreditamos ser possível pensar que a repetição, reiteração ou recorrência de pessoas, lugares e fatos nunca é circular, mas ampliadora de sentidos, portanto em espiral, pois nem os lugares, nem as pessoas, nem os fatos e suas lembranças são as mesmas coisas quando aparecem novamente no texto, particularmente o literário.

¹⁰ Segundo CUNHA (1972), elipse “é a omissão espontânea ou voluntária de um termo que o contexto ou a situação permitem facilmente suprimir (...)”.

Quanto aos espaços pelos quais passa a protagonista, percebe-se que são recorrentes no conto; no entanto, a cada vez que aparecem, o sentido é ampliado. O espaço inicial do conto é a casa onde habita a protagonista, um local estéril de contatos, embora, quando aparece novamente — parece-nos que no horário e período vespertino —, já seja o lugar de diálogo com a empregada, sendo que, na terceira ocorrência, é o lugar do diálogo familiar — horário do jantar. Esse espaço, o da casa, é marcado pela tranqüilidade de ser da protagonista. Os espaços externos à casa não, sendo as ações milimetricamente pensadas na rua, no ônibus (que percorre ruas) e na escola.

A rua, desde sua primeira ocorrência, já denuncia a sua realidade de espaço do possível e da guerra — “Depois, com andar de soldado, atravessava — incólume — o Largo da Lapa, onde era dia. A essa altura a batalha estava quase ganha (...)” (LISPECTOR, 1982:97). No entanto, no momento da cena do encontro com os dois “rapazes”, a rua é “cidade bombardeada”, já não é apenas o lugar da batalha, mas a destruição evidenciada.

Já a escola, sempre espaço de reflexão — semelhante ao ônibus que, para a protagonista, é imóvel, pois não há deslocamento em relação a ela —, também se metamorfoseia, pois inicialmente a reflexão é sobre os conteúdos das aulas, enquanto é, pela segunda vez, espaço de reflexão da protagonista sobre si mesma.

Dessa discussão do reaparecimento em espiral dos elementos do enunciado, possibilita-nos afirmar que narrador e protagonista não são mais que um só, distanciados pelo espaço-tempo: é a própria protagonista contando sua história. Segundo LEITE (1994:23), “(...) a simples pessoa verbal não é suficiente para esclarecer com quem está a palavra, podendo uma narrativa em terceira pessoa ser mero disfarce da primeira”.

Nesse sentido de definição da pessoa do discurso, o uso da narrativa monocêntrica, em “Preciosidade”, contribui com nossa hipótese, pois tende a fundir narrador e protagonista como um só, semelhante ao que afirma NUNES (1989:28-9) sobre *Perto do coração selvagem* e *O lustre*:

“O papel da protagonista, tanto em *Perto do coração selvagem* como em *O lustre*, excede a função de um primeiro agente, que apenas conduz ou centraliza a ação. Ela é a origem e o limite da perspectiva mimética, o eixo através do qual se articula o ponto de vista que *condiciona a forma do romance como narrativa monocêntrica*, isto é, *como narrativa desenvolvida em torno de um centro privilegiado que o próprio narrador ocupa*. Em suma, a

posição do narrador se confunde ou tende a fundir-se, nessa forma, com a posição da personagem. É o que podem mostrar-nos *os aspectos do discurso narrativo*”.

Tal realidade, ainda, é corroborada pelo uso diferenciado de recursos para individualizar a voz da protagonista no conto, pois há momentos nos quais suas falas estão circunscritas por aspas — “(...) ‘Eles vão olhar para mim, eu sei, não há mais ninguém para eles olharem e eles vão me olhar muito! (...)’ (LISPECTOR, 1982:102) e “(...) ‘Ela imagina que na minha idade devo saber mais do que sei e é capaz de me ensinar alguma coisa’, pensou, a cabeça entre as mãos (...)” (LISPECTOR, 1982:100) —, ou estão sem aspas — “(...) Fazei com que eles não digam nada, fazei com que eles só pensem, pensar eu deixo (...)” (LISPECTOR, 1982:104) —, ou estão, ainda, misturadas à fala do narrador, do qual é impossível separar-se (discurso indireto livre). Há, ainda, uma quarta voz entre aspas que parece ser da narradora, mas que não necessitaria ser circunscrita assim: “(...) Então subia, séria como uma missionária por causa dos operários no ônibus que ‘poderiam lhe dizer alguma coisa’. Aqueles homens que não eram mais rapazes. Mas também de rapazes tinha medo, medo também de meninos. Medo que lhe ‘dissessem alguma coisa’ (...)” (LISPECTOR, 1982:96).

As duas primeiras frases do conto marcam a terceira possibilidade, do uso de discurso indireto livre: “De manhã cedo era sempre a mesma coisa renovada: acordar. O que era vagaroso, desdobrado, vasto (...)” (LISPECTOR, 1982:95).

Assim, parece-nos que o foco narrativo não é em primeira pessoa para se alcançar certa objetividade, pois a carga subjetiva do discurso em primeira pessoa faz com que se desconfie da veracidade das informações fornecidas.

Ainda vale dizer que o tempo faz com que existam coisas em nossas lembranças que realmente não aconteceram, bem como que esqueçamos outras que sim. Neste sentido, será que o uso do pretérito imperfeito do subjuntivo, principalmente após a primeira menção ao medo do olhar masculino (LISPECTOR, 1982:102) até o momento em que a protagonista recua até o muro (LISPECTOR, 1982:106), não seria uma marca de imaginação fantasiosa do ocorrido?

Não importa a resposta em si à pergunta feita, mas o seu significado para revelar que há múltiplas interpretações para um texto literário. A Literatura como campo de diversas leituras possíveis, uma para cada leitor, uma nova a cada encontro realizado com o texto.

Últimas palavras

A análise e a interpretação de “Preciosidade” e o diálogo com Osman Lins permitiram identificar muitas das dificuldades na leitura do espaço na narrativa. A primeira delas se refere ao mundo ficcional no qual o leitor é projetado. Não é o mundo real com suas mediações e determinações, mas um outro em que as regras podem ser alteradas, criadas, subtraídas, de acordo com a coerência do movimento de construção da própria narrativa.

Assim, o espaço da narrativa não é o mesmo com o qual trabalha o geógrafo, de maneira geral; tal pesquisador está preocupado com o movimento do mundo em que vivemos. Por mais que o mundo possa ser interpretado, e compreendido, de modos diferentes, não é o espaço da ficção.

De qualquer maneira, o diálogo entre a Geografia e a Literatura constitui uma ponte que pode enriquecer tanto as análises realizadas lá como cá. A crítica literária poderá alcançar nuances novas, com maior precisão terminológica e maior densidade de análise e de interpretação do uso do espaço na narrativa, bem como na poesia; enquanto as análises geográficas poderão ser adensadas com novos recursos de reconstrução do

espaço (como a descrição e a caracterização), mas, também, estabelecer uma mediação entre os documentos mais tradicionais utilizados nas pesquisas geográficas e o texto literário, tanto a narrativa quanto a poesia, ampliando-se as possibilidades interpretativas do movimento do mundo.

A discussão realizada acerca do texto de Osman Lins, por um lado, permitiu revelar o quanto há de imprecisão terminológica existente no estudo do espaço na narrativa, abrindo possibilidade de incorporação de toda uma tradição de reflexões já feitas já Geografia; por outro lado, a análise e a interpretação do conto “Preciosidade” apontou para as dificuldades em se estabelecer uma relação entre os elementos constitutivos da narrativa, ressaltando o significado do espaço na construção do movimento do texto e dos sentidos.

Nestes termos, de identificação das possibilidades e das dificuldades de diálogo entre a Geografia e a Literatura, sobressai-se a urgência da necessidade de ampliação de uma leitura de caráter mais teórico-metodológico que aprofunde as discussões já realizadas, bem como dê mais estabilidade às pontes já edificadas, entre as duas áreas do conhecimento, marcadas por densas e importantes contribuições.

SUZUKI, J. C. (2006). The space in the narrative: a reading of "Preciosidade". *Revista do Departamento de Geografia*, n. 19, p. 54-67.

Abstract: The space in narratives has hardly ever been debated as a main focus of literary work reviews and geographic studies. Thus, based on Osman Lins's propositions as well on Clarice Lispector's short story "Preciosidade", we intend to identify the need of broaden a better theoretical and methodological reading of possibilities on establishing connection between Geography and Literature. For this, at first we will strike a brief and succinct note on Osman Lins's work *Lima Barreto e o espaço romanesco*, in order to identify its contributions and limits as well a possibility of a dialog with Geography, and soon after we will analyze and make an interpretation of the short story "Preciosidade" in order to identify the existing relation among its space, its plot development and its construction of sentiments.

Key words: Space, Narrative, Clarice Lispector, Geography and Literature.

Recebido em 31 de janeiro de 2006, aceito em 2 de outubro de 2006.

Referências

- ABDALA JUNIOR, B.; CAMPEDELLI, S. Y. (1988) Cronologia. In: LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* (Edição Crítica coordenada por Benedito Nunes). 1.ed. Florianópolis: UFSC.
- BOOTH, W. C. (1980) Tipos de Narração. In: _____. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa Guerreiro. 1.ed. Lisboa: Arcádia, p.165-81.
- BURNS, E. M. et alii. (1988) *História da Civilização Ocidental*. 30.ed. Rio de Janeiro: Globo, 2.v.
- CANDIDO, A. (1992) A personagem do romance. In: _____. *et alii. A personagem de ficção*. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, p.51-80.
- CARONE, F. B. (1988) *Morfossintaxe*. 2.ed. São Paulo: Ática.
- COSTA, S. B. B. (1990) *O aspecto em português*. São Paulo: Contexto, 1990.
- CUNHA, C. F. (1972) *Gramática da Língua Portuguesa*. 1.ed. Rio de Janeiro: FENAME, 1972.
- FÁVERO, L. L. (1991) *Coesão e coerências textuais*. São Paulo: Ática.
- FERREIRA, A. B. H. (1986) *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- GONÇALVES, C. W. P. (1990) *Os (des)caminhos do meio ambiente*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 1990.
- HARVEY, D. (1993) *A condição pós-moderna; Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.
- LEFEBVRE, H. (1975) *De lo rural a lo urbano*. Tradução de Javier González-Pueyo. 3.ed. Barcelona: Península, 1975.
- LEFEBVRE, H. (1972) *O pensamento marxista e a cidade*. Tradução de Maria Idalina Furtado. Póvoa de Varzim: Ulisseia, 1972.
- LEITE, L. C. M. (1994) *O foco narrativo; ou A polêmica em torno da ilusão*. 7.ed. São Paulo: Ática.
- LENCIONI, S. (1999) *Região e Geografia*. São Paulo: Edusp, 1999.
- LINS, O. (1976) "Espaço romanesco", "Espaço romanesco e ambientação" e "Espaço romanesco e suas funções". In: _____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, p.62-110.
- LISPECTOR, C. (1982) "Preciosidade". In: _____. *Laços de família*. 12.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, p.95-108.
- MATEUS, M. H. M. et alii. (1989) Mecanismos de estruturação textual. In: _____. *Gramática da Língua Portuguesa*. 2.ed. Lisboa: Caminho, p.134-54.
- MOSCA, L. L. S.; (1994) Clarice Lispector. In: PINTO, Edith Pimentel (org.). *O escritor enfrenta a língua*. São Paulo: FFLCH/USP, p.105-17.
- NUNES, B. (1989) *O Drama da Linguagem; Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática.
- NUNES, B. (1969) O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: _____. *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva, cap. II, p.91-139.
- NUNES, B. (1988) *O tempo da narrativa*. São Paulo: Ática.
- RYAN, M. A. (1994) *Conjugação dos verbos em português; prático e eficiente*. 10.ed. São Paulo: Ática.
- SANT'ANNA, A. R. (1962) Clarice Lispector: Linguagem. In: _____. *O desemprego do Poeta*. Belo Horizonte: Estante Universitária, p.41-59.
- WINICK, C. E. (1972) *Unissexo; A dessexualização na vida americana*. São Paulo: Perspectiva, 1972.