



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 23 - dezembro de 2019

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2019i23p104-123>

**Diálogos intertextuais de Clarice Lispector:
o caso de “A Bela e a Fera” e as duas pontas da existência**

**Clarice Lispector's intertextual dialogues:
the case of "Beauty and the Beast" and the two ends of existence**

*Denise Landi Corrales Guaranha**
*Manoel Francisco Guaranha***

RESUMO

Este artigo desenvolve uma análise do conto “A Bela e a Fera ou a ferida grande demais” (1977), de Clarice Lispector, com o objetivo central de destacar e compreender a função do diálogo intertextual com o conto de fadas explicitado no título, bem como a presença de outros contos dessa categoria, como *A Gata Borralheira* e *A Bela Adormecida do bosque* (Irmãos Grimm), e de narrativas mais antigas, como *O Nascimento de Eros* (Platão), *Eros e Psique* (Apuleio) e o mito de Narciso. Além disso, este trabalho sustenta que a intertextualidade no conto em questão pode remeter-nos às circunstâncias especiais em que Clarice o produziu: o agravamento de sua doença e a proximidade de sua morte, fatos que sugerem uma espécie de balanço existencial conciso da escritora, que, de modo mais evidente, agrega à tradicional perspectiva existencial de sua escrita, a dimensão social que também emerge em *A Hora da Estrela* (1977).

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; “A Bela e a Fera”; Intertextualidade; Literatura Brasileira do século XX

ABSTRACT

This article develops an intertextual analysis of Clarice Lispector's short story "Beauty and the beast or the enormous wound" (1977), with the central objective of highlighting and understanding the function of the intertextual dialogue established with the fairy tale made explicit in the title, as well as the presence of other fairy tales in the same category, such as “Cinderella” and “Sleeping Beauty” (Jacob and Wilhelm Grimm), besides older narratives, such as “The Birth of Eros” (Plato), “Eros and Psyche” (Apuleius), and the myth of Narcissus. Furthermore, this paper argues that the

* Universidade de São Paulo – USP; Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de São Paulo – UNESP – Marília – SP – Brasil – d-guaranha@uol.com.br

** Universidade de São Paulo - USP; Programa de Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro – UNISA – SP – Brasil – m-guaranha@uol.com.br



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 23 - dezembro de 2019

intertextuality revealed in the tale in question may lead us to the special circumstance in which Lispector produced it; that is, her aggravating health condition and the proximity of her death, facts that suggest some kind of a concise existential balance made by her, which adds more clearly to the traditional existential perspective of her writing, the social dimension that also emerges in *A Hora da Estrela* (1977).

KEYWORDS: Clarice Lispector; "Beauty and the Beast"; Intertextuality; Brazilian Literature twentieth century

Atentar para a natureza intertextual da literatura é um modo de compreendê-la como um fenômeno autofágico, que se alimenta de todas as outras formas de cultura produzidas pelas atividades humanas e da própria literatura. O fenômeno literário dá sentido à realidade por meio de um processo de comunicação inter-humana. Como todo discurso, o literário é heterogêneo e talvez seja aquele que mais evidencie, ainda que sem explicitar, sua heterogeneidade, já que constitui um jogo que faz do diálogo sempre constante com outros textos um modo de produzir sentidos. Entre as várias formas de heterogeneidade coexistem a imitação, a intertextualidade e o plágio, assim categorizados por Gilberto Mendonça Teles:

Agora [na modernidade], em face de uma obra com que o seu espírito encontra identificação estética, o escritor, em vez de imitar, como nos tempos clássicos, procura conscientemente atualizar os elementos que lhe parecem importantes na estruturação de sua obra. Mas não resta dúvida de que à margem de sua consciência fluem imagens, construções estilísticas e até traços do assunto de obras literárias que o tenham impressionado. Mas sempre de maneira parcial, nunca total. Aí seria então o plágio. (1989, p. 40).

É no processo de atualização de elementos considerados relevantes por Clarice Lispector (1925-1977) que este trabalho buscará compreender em que medida certas imagens do conto “A Bela e a Fera” (1977) recuperam as vivências de Clarice e articulam-se, ainda que “à margem da consciência” da escritora, à circunstância especial em que o texto foi escrito: o ano da morte dela. Os efeitos de sentido do conto, publicado postumamente em 1995, muitas vezes, delineiam uma espécie de balanço existencial conciso da escritora inscrito nesse gênero curto, tão privilegiado no universo ficcional da autora, que faz intersecção com seu universo pessoal.

Iannace (2001), em seu abrangente estudo sobre *A leitora Clarice Lispector*, ao qual remetemos o leitor, especialmente no capítulo “*La Belle et la Bête*” (p. 97-115), trata da intertextualidade da obra objeto deste artigo, mostrando que, para além da referência explícita ao conto de fadas “A Bela e a Fera” no título do texto, nele coexistem outras narrativas, sendo “*A cup of tea*”, de Katherine Mansfield, aquela que talvez mais esteja evidente tanto no plano do enredo – o encontro de uma mulher rica com uma mendiga – quanto no plano das reflexões que emergem desse encontro na mente das respectivas narradoras.

Gotlib (2011), por outro lado, constata a intratextualidade, aqui entendida como o diálogo interno que a autora estabelece entre as narrativas de sua autoria, do “fio do

enredo” de “A Bela e a Fera” com “[...] os traços comuns à literatura de Clarice, evidenciando a insistência em se utilizar de certos motivos,” (p. 575). Para a estudiosa de Clarice, o conto em questão é uma obra da fase derradeira da escritora em que

[...] a literatura de Clarice persiste nos ‘motivos’ primeiros, fiel a um dado de existência intensa: a angústia que emerge na fala e que desmonta velhos e antigos sistemas de sentidos, anunciando um novo vir-a-ser, que se vislumbra em instantes privilegiados de vida – ou de mortes temporárias – e se consuma na plenitude da morte. (GOTLIB, 2011, p. 578).

Nesse sentido, poderíamos pensar em um esforço clariceano semelhante ao do Casmurro machadiano de atar as duas pontas da existência. Mais do que isso, costurar ficção e realidade seria um modo de evidenciar a absurda esterilidade da segunda em face do caráter transfigurador da primeira. Segundo Nunes,

[...] o sentimento de existência, na obra de Clarice Lispector, que implica o conhecimento imediato, intuitivo, por visão direta, de cada ser – dos indivíduos, dos objetos, de todas as coisas – manifesta-se, primeiramente, como intuição da própria subjetividade. (2009, p. 119).

Decorre disso que, na narrativa de Clarice, “[...] as coisas apresentam uma fisionomia dupla: a comum, exterior, produto do hábito, e a interna, grande e profunda, da qual a primeira se torna símbolo.” (NUNES, 2009, p. 120). Essa dupla fisionomia apontada por Nunes evidencia-se já no título do conto em questão. Em primeiro plano, “A Bela e a Fera” é uma referência intertextual e consciente ao conto de fadas, ao mundo onírico dos sonhos e apresenta-se quase como um convite para que o leitor ingresse no plano da ficção, ao mesmo tempo em que o título alternativo que a ele se articula por meio da conjunção “ou” aponta para o caminho oposto, quase como uma armadilha que joga o leitor na realidade apresentando-lhe “A ferida grande demais”. Há que se notar que a antinomia do título aponta, ainda, para outro aspecto: quando se refere ao mundo da fantasia, estabelece uma parelha entre dois elementos, “Bela” e “Fera”, que, embora díspares, convivem simultaneamente, conectados tanto pela aditiva que os liga quanto pelo gênero feminino que compartilham, gênero marcado pelo artigo “a” que os precede, determinante tanto de “Bela” quanto de “Fera”. Já quando se refere ao mundo real, apenas o elemento feminino “ferida” aparece no título, modificado pelo adjetivo “grande” que, por sua vez, é intensificado pelo advérbio “demais”. Isso sugere,

ironicamente, que a alternativa à fantasia, que seria a realidade, não comporta outra possibilidade que não a de o ser enfrentar-se e enfrentar suas feridas, com todas as dores que elas tragam, solitária e não solidariamente, como nos ensinam, desde pequenos, os contos de fadas. É certo que

Cada conto de fadas é um espelho mágico que reflete alguns aspectos de nosso mundo interior, e dos passos necessários para evoluirmos da imaturidade para a maturidade. Para os que mergulham naquilo que os contos de fadas têm a comunicar, estes se tonam lagos profundos e calmos que, de início, parecem refletir nossa própria imagem. Mas logo descobrimos sob a superfície os turbilhões de nossa alma – sua profundidade e os meios de obtermos paz dentro de nós mesmos em relação ao mundo, o que recompensa nossas lutas. (BETTELHEIM, 1980, p. 348).

Nesse embate entre o mundo da fantasia e o doloroso caminho da realidade proposto pelos possíveis títulos, Clarice atualiza, em certo sentido, a função da literatura em seu tempo: a consciência de que narrar é buscar certa verdade que não se liga à busca daquela verdade pseudocientífica do Realismo, mas à busca de uma verdade que “[...] deixa-nos entrever a existência pura, contingente, irreduzível ao controle da vontade e ao entendimento.” (NUNES, 2009, p. 119). Seria, a bem dizer, um modo de investigar os meandros da consciência, surpreendendo-a em suas nuances que se deixam capturar pela teia discursiva por meio da qual se narrativizam.

O material de que se vale Clarice – “A Bela e a Fera” – é uma narrativa primordial, mítica, que vem sendo recontada ao longo do tempo, sem que se saiba a origem, que pode ser encontrada na tradição cultural de vários povos, como atesta Luís da Câmara Cascudo, que, em seu livro *Contos Tradicionais do Brasil* (2003), registra uma versão brasileira de Minas Gerais como “uma das mais completas” (p. 120), “[...] ao mesmo tempo em que destaca a universalidade dessa narrativa e a ligação dela com os mitos de 'Amor e Psique'” (APULEIO, 1998, p. 84-124) e “[...] com milhares de outros contos, já sem idade, pela velhice.” (CASCUDO, 2003, p. 120). As versões em que nos basearemos neste trabalho (BEUMONT, 2013, 2016) são traduções de uma das primeiras compilações de que se tem registro, de 1756, feita por Jeanne-Marie Leprince de Beumont, versão que, segundo Iannace (2001, p. 97), seria à qual o conto de Clarice remonta ou faz referência. De qualquer modo, nas várias versões em que se apresenta, essa narrativa é parte da memória coletiva e do repertório simbólico do inconsciente. Anatol Rosenfeld, em suas “Reflexões sobre o Romance Moderno”, faz considerações a

respeito dessa influência ou dessas marcas deixadas por narrativas primordiais e recorrentes na literatura:

No fundo e em essência o homem repete sempre as mesmas estruturas arquetípicas [...] as do pecado original; da individuação; da partida da casa paterna, da volta do filho pródigo; de Prometeu, de Teseu no labirinto – e assim por diante. A própria emergência e emancipação do indivíduo racional e consciente é apenas parte daquele “eterno retorno”, é um padrão fixo que a humanidade repete na sua caminhada circular através dos milênios. (1976, p. 89).

Partindo do pressuposto de que histórias recontam histórias, em um movimento espiral e compondo um mosaico narrativo, no conto “A Bela e a Fera”, Clarice Lispector trabalha o universo arquetípico das narrativas primordiais, deslocando-o de sua função original para integrá-lo à mais dura realidade da personagem principal, cujas experiências, aliás, conservam certas semelhanças com as da escritora, entre elas a experiência da ferida existencial exposta de uma mulher da segunda metade do século XX cujas vivências foram permeadas pelos arquétipos da sociedade de bases judaico-cristãs: conservadora, machista e misógina; bases essas que foram sedimentadas, justamente, por meio de narrativas como “A Bela adormecida do Bosque” (GRIMM; GRIMM, 1970, p. 179-184), “A Gata Borracheira” (GRIMM; GRIMM, 1970, p. 63-72) e a própria “A Bela e a Fera” (BEAUMONT, 2013, 2016) entre outras. Essas narrativas, por sua vez, intertextualizam ou remetem-nos a mitos que servem de elementos-chave para a compreensão e a expressão dos processos do inconsciente tanto da criatura, a protagonista, quanto da criadora, Clarice.

No conto “A Bela e a Fera ou a ferida grande demais”, a protagonista Carla sai do salão de beleza, que fica no Copacabana Palace, o hotel mais tradicional da cidade do Rio de Janeiro, onde fora fazer massagem, penteado e maquiagem para um baile que aconteceria à noite, mas sai uma hora antes da que havia combinado com seu motorista para vir buscá-la e é obrigada a ficar na rua, esperando por ele. Trata-se de uma situação verossímil, talvez não para Clarice, que não era da alta sociedade, mas para pessoas que ela observava no cotidiano, uma vez que, conforme aponta Montero,

O salão de cabeleireiro Renault Castanheira ficava no térreo [do Hotel Copacabana Palace, Avenida Atlântica, 1702]. Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, Clarice foi sua cliente (e seu nome consta do caderno de telefones). Não se sabe com que frequência esses encontros aconteciam, já que os serviços do cabeleireiro eram

solicitados por mulheres da alta sociedade, com alto poder aquisitivo como Tereza Souza Campos, Lourdes Catão, Elisinha Moreira Sales, Sílvia Amélia Marcondes Ferraz e Regina Rosemburgo. (2018, p. 158).

O momento em que fica sozinha na rua torna-se, para Carla, o momento epifânico, quando um mendigo aproxima-se pedindo-lhe esmola, deixando-a confusa e amedrontada, enquanto o motorista não chega para salvá-la daquela situação. Olga de Sá, em *A escritura de Clarice Lispector* (1979), ocupa-se em detalhar “O conceito e o procedimento da epifania” (p. 163-211) na obra da autora. Sá destaca as acepções religiosa e mística do termo como revelação divina, realidade “[...] perceptível aos sentidos, sobretudo aos olhos (visões), ouvidos (vozes) e até ao tato.” (p. 168). Depois disso, Sá acrescenta que essas “[...] acepções religiosa e mística [...] têm reflexos no sentido literário, concretamente, no uso que desses processos fizeram Joyce e Clarice Lispector.” (p. 169). Especificamente quanto ao processo epifânico de Clarice, Sá acredita que ela tenha seguido um caminho próprio que aponta para o “questionamento que [a escritora] faz da linguagem” (p. 206). Essa avaliação vai ao encontro das observações de Nunes (2009, p. 127) acerca da tensão entre existência e linguagem no universo clariceano que “pode [...], quando intensificada, levada às últimas consequências, tornar-se representativa dos problemas metafísicos inerentes à condição humana.” Nesse aspecto ainda, segundo Nunes,

[...] a inquietação que neles [nos romances de Clarice e podemos acrescentar também nos contos] tortura os indivíduos é o desejo de ser, completa e autenticamente – o desejo de superar a aparência, conquistando algo assim como um estado definitivo, realização das possibilidades em nós latentes. (2009, p. 127).

Reestilizadas, encontram-se desde os primeiros parágrafos do conto, as imagens arquetípicas que frequentam os contos de fadas: a donzela frágil e exposta ao mundo, o castelo, o baile, o cocheiro e o contato com o estranho. Carla é uma mulher “bela”, segundo uma estética construída artificialmente no salão de beleza; frágil, porque envolvida na redoma do Copacabana Palace, arremedo de palácio possível na contemporaneidade, bem como pelos serviços do motorista que a isolam do mundo real – “era de carro de porta à porta” (LISPECTOR, 1995, p. 108) – e pelas decisões tomadas pelo marido – “Faziam tudo por ela, até a quantidade de filhos fora o marido que determinara.” (LISPECTOR, 1995, p. 110).

A personagem redimensiona seus valores por meio do confronto com o outro, o mendigo: um ser fisicamente fragmentado, sem uma das pernas, com uma ferida na outra, sem dentes. O momento intervalar é desenvolvido pela construção do tempo psicológico de caráter qualitativo em que prevalece o pretérito imperfeito, aquele tempo verbal que reconstrói ações inacabadas no passado e, portanto, serve à reminiscência mais que à recordação. Nesse tempo, Carla fica exposta à vida, à realidade, à ferida grande demais que passa a dissecar para si e para o leitor. Como uma adolescente que escapa à vigilância, Carla experimenta o vento batendo em seu rosto, numa ousadia de liberdade que nunca lhe fora permitida. Ela sequer tem noção do valor do dinheiro, pois não tem ideia de quanto dar ao mendigo. O imprevisto, a visão do homem com a ferida na perna, desencadeia em sua consciência a problematização da própria miséria existencial. É nesse momento que Carla passa a limpo seus casamentos, suas escolhas e sua vida acomodada. Essa revelação é marcada no conto por certo hiato cronológico que se abre entre os afazeres da personagem principal: o lapso de tempo entre 16h e 17h em que teria de esperar o chofer. O tempo é, por assim dizer, elemento estrutural oco preenchido pela linguagem, a mesma linguagem que é transformada em “material da ficção”, condição necessária para que “tenha a propriedade reveladora, de alcance ontológico”, no dizer de Nunes (2009, p. 126): “[...] a linguagem, tematizada na obra de Clarice Lispector, envolve o próprio objeto da narrativa, abrangendo o problema da existência, como problema da expressão e da comunicação.”

Em dado momento da narrativa, Carla revela ter 35 anos, idade avançada para o primeiro contato com o mundo de uma mulher que ainda “estava precisando de um destino” (LISPECTOR, 1995, p. 117) e, portanto, “estava desnorteada” (LISPECTOR, 1995, p. 118). Ao longo do texto, percebemos, pela lente da personagem, que sua ferida grande demais talvez tenha sido a opção por não optar, paradoxo existencial que se presentifica por meio da lembrança de um episódio da adolescência em que “escolhera cantar” (LISPECTOR, 1995, p. 117), mas tivera medo tanto de cantar mal quanto de cantar bem até que “nunca teve mais nenhuma aula de canto” (LISPECTOR, 1995, p. 118). Essa memória, que revela como certa visão maniqueísta de adolescente ainda persiste na personagem adulta, emerge na mente de Carla quando se confrontam sua beleza artificialmente produzida no salão e a imagem grotesca e natural do mendigo.

O maniqueísmo sugerido por essa tensão narrativa entre o belo e o feio, maniqueísmo afeito ao universo feérico da narrativa com a qual o conto dialoga, ressoa na consciência de Carla ao tomar contato com o diferente sem conseguir assimilá-lo de

modo racional. Com uma mentalidade típica do adolescente e do romântico que sempre a aprisiona no paradoxo, a protagonista ora pensa em matar todos os ricos para salvar os pobres, ora pensa em matar todos os mendigos para resolver a questão da pobreza. A narradora constrói, pela onisciência de que se serve para embrenhar-se nas múltiplas consciências que interagem na história, uma estratégia de espelhamento entre as imagens de Carla e do mendigo. Este, por sua vez, também revela sua visão maniqueísta em relação à mulher com quem se depara: para ele ora Carla é rica, ora é vadia; ora pensa que ela é boa, ora pensa que é louca. Se, ao longo da vida, Carla “mergulhara num esquecimento” e vivera num “sono automático” (LISPECTOR, 1995, p. 118), o momento epifânico, esculpido pela linguagem, tem o poder de fazê-la emergir, acordar e ter consciência da necessidade de se constituir como sujeito de sua própria existência, sabendo-se agora atormentada pela “ferida grande demais” e transfigurada, ela própria, na ferida aberta e aprofundada por certo modo autômato de viver que assumira ao longo da existência. Nesse momento, Carla é capaz de olhar-se pela lente do outro, como se reconhecesse a si mesma como uma estrangeira e, conseqüentemente, como se reconhecesse sua natureza autômata:

O autômato é [...] [aquele] que rouba o lugar do que deveria ser espontâneo e natural, tão espontâneo e natural que não se faria notar. O autômato é a figura em movimento daquilo que deveria ser inerte, areia movediça no lugar de terra firme, voz no lugar do silêncio, animação no lugar de quietude. (SOUZA, 1998, p. 157).

O nome de casada da personagem sugere esse automatismo a que se entregara: Carla de Sousa e Santos ostenta um nome próprio formal cujos elementos são costurados pelas partículas “de”, ideia de posse; e “e”, ideia de adição, conectivos que reforçam as ligações sociais e econômicas que foram sendo estabelecidas ao longo da trajetória dessa mulher pelo modo como ela, automaticamente, foi sendo propriedade de diferentes sujeitos. Carla era de classe média e só conseguiu ascender socialmente por meio do casamento com um banqueiro. Nessa revelação, pelo encontro com a sua própria ferida espelhada na ferida do mendigo, Carla questiona-se e a sua trajetória a partir do resgate das memórias de uma festa oferecida por ela:

Ela mesma aproveitando o jardim no verão que se extinguiu dera uma recepção para quantos convidados? Não, não queria pensar nisso, lembrou-se (por que sem o mesmo prazer?) das mesas espalhadas sobre a relva, luz de vela... “luz de vela?” pensou, mas estou doida? eu

caí num esquema? num esquema de gente rica? (LISPECTOR, 1995, p. 112).

As memórias de Carla vão revelando o automatismo a que se submeteu também pelas releituras que faz de seu passado: constata, por exemplo, que passou a viver sempre entre os “dela”, que “nesses outros ela se refletia e os outros refletiam-se nela” (LISPECTOR, 1995, p. 106), sem contrastes, sem nada que suscitasse indagações ou comparações ao longo de uma vida estagnada e pesada, vivida em “manadas”, compostas de seres egocêntricos, narcisistas. Paradoxalmente, é pelo contraste entre ela e o mendigo que pode avaliar os danos que a ausência de contraste lhe causou. O mendigo com sua ferida exposta desempenha a função da água que espelha a imagem de Narciso, outro mito que o conto “A Bela e a Fera” evoca. Ironicamente, porém, Carla, em vez de se apaixonar pelo que vê nesse reflexo, rejeita sua própria imagem sem deixar de, como fez Narciso, perder-se na contemplação daquilo que antes não via.

O que Carla passa a ver em si mesma é a imagem do mendigo, com sua deficiência física, seu corpo incompleto que, aliás, é uma das imagens recorrentes com a qual a arte moderna dialoga, segundo o estudo sobre a decomposição da figura humana nas obras de arte nos períodos moderno e contemporâneo feito por Eliane Robert Moraes (2002). A autora analisa esse processo como um reflexo das vivências por que passou o ser humano durante as guerras, bem como da mudança de posição do homem que deixou de ser o centro do universo e percebeu-se fragmentado e inseguro. Assim Moraes afirma:

[...] a ênfase [nas imagens do corpo incompleto] recai no encontro – e consequente confronto – com o duplo, tal como encontramos em *Os elixires do diabo*, em *William Wilson*, de Poe, ou em *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Stevenson, entre outros. Nesses casos o espectro surge sempre para desvelar uma realidade oculta, ora identificada com forças do inconsciente, ora com segredos do passado ou de fatos catastróficos, frequentemente a morte. A sombra aqui representa uma extensão do eu que, uma vez revelada, condena o indivíduo a um enfrentamento consigo mesmo fazendo-o recordar, a todo instante, o destino trágico de sua condição. (2002, p. 101).

Esse enfrentamento, produto do encontro e consequente confronto com o outro, dá-se, no texto “A Bela e a Fera”, por meio da intersecção entre as duas condições das duas personagens, metonimizadas pelos seus predicados antagônicos que constituem o destino trágico de ambos. O mendigo é, metonimicamente, “uma ferida que pede

dinheiro” (LISPECTOR, 1995, p. 117), prisioneiro de sua miséria humana e social, de sua própria ferida, uma vez que “O ganha-pão do mendigo era a redonda ferida aberta [...] devia ter medo de ficar curado [...], porque, se ficasse bom, não teria o que comer.” (LISPECTOR, 1995, p. 109). Carla, por sua vez, é “bonita e rica” (LISPECTOR, 1995, p. 114), também encastelada, prisioneira. Ambos estão sujeitos à inexorabilidade do destino que não lhes permite alterar sua condição, algo como um encanto que só é possível ser quebrado no mundo imaginário de “A Bela e a Fera”, do conto de fadas. O maniqueísmo da narrativa primordial, que contrapõe o grotesco e o belo com a finalidade de ressaltar a beleza, não é mais possível na narrativa de Clarice. Nesta, tanto o mendigo como Carla são o que são: “eram iguais porque haviam nascido e ambos morreriam. Eram, pois, irmãos.” (LISPECTOR, 1995, p. 116). Tanto na Fera do mundo real quanto na Bela não existe beleza interior que possa manifestar-se para anular os efeitos da grotesca deformidade física. Em Clarice, a ferida grande demais relativiza a beleza e o que inspira caridade não é a imagem do mendigo que fere as suscetibilidades de Carla, mas a imagem de Carla que se reflete na figura trágica e incompleta do mendigo. Ambos, Carla e o mendigo, são sobreviventes de um naufrágio que se apoiam no frágil lenho que são seus próprios corpos: ambos dependem de suas feridas para sobreviver. A simbiose entre ambas as condições, a situação especular em que se encontra a personagem, faz com que Carla reconheça que o mendigo é uma espécie de *alter ego* dela:

- Como é que eu nunca descobri que sou também uma mendiga? Nunca pedi esmola mas mendigo o amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus que me achem bonita, alegre e aceitável, e minha roupa de alma está maltrapilha... [...] De repente sabia: esse mendigo era feito da mesma matéria que ela. (LISPECTOR, 1995, p. 115-16).

Nesse ponto, alguns aspectos da narrativa primordial “A Bela e a Fera” funcionam como elementos vaso comunicantes que sustentam o diálogo intertextual. No conto original, a ação desenvolve-se em torno de uma jovem bonita que, para salvar a vida do pai, vai morar no castelo de um animal feroz, um monstro, e que, aos poucos, vai apaixonando-se por esse ser assustador que, na verdade, é um príncipe transformado em fera por uma velha feiticeira a quem ele negou ajuda numa tempestade de neve. Esse feitiço atinge também os empregados do castelo, que vão lentamente se transformando em objetos domésticos, móveis e utensílios. Uma rosa vermelha conservada numa

redoma de vidro determina o tempo: quando todas as pétalas caírem e a flor morrer, a fera também morrerá e os outros moradores do castelo serão totalmente transformados em “coisas”. Somente um amor verdadeiro, capaz de superar a aparência aterrorizante do animal, poderia resgatá-lo e todos a sua volta. Por meio do amor de Bela, o feitiço é quebrado, o rapaz volta a ser um lindo príncipe, casam-se e são felizes para sempre, o mal é redimido por meio do amor.

A narrativa primordial a que o conto de Clarice nos remete emblematiza o processo de superação do medo da própria sexualidade ou do contato com o sexo oposto, notadamente por parte das mulheres: a narrativa reconstrói o ritual de passagem na trajetória de uma mulher para a vida adulta. Também é possível considerar a simbologia do sexo como um fenômeno que evolui do aspecto selvagem para o humano, já que o amor de Bela pela Fera, seu noivo animal, redime e humaniza esta personagem por meio da sua reinserção no plano antropomórfico. Estabelecendo as parcerias Carla e o Mendigo e a Bela e a Fera, é possível dizer que Carla, em vez de humanizar o mendigo, humaniza-se, ainda que por um lapso de tempo antes de voltar à rotina no final do conto. Essa humanização dá-se por meio da própria fealdade que Carla descobre sob as camadas de sua vida superficial.

A aproximação entre polos tão diferentes, na narrativa primordial, produz um jogo em que a alteridade suscitada pela presença do outro remete à complementaridade: se, de um lado, a Bela humaniza a Fera, literalmente, por meio do sentimento amoroso, de outro, a Fera também humaniza a Bela ao disponibilizar-lhe um espaço no castelo em que vive denominado “Quarto da Bela”, que “[...] estava repleto de coisas que ela [a Bela] amava: livros, música e até passarinhos que entravam e saíam voando pela janela [...]” (BEAUMONT, 2013, p. 13-14) ou, segundo outra adaptação da versão de Beuamount, os “Aposentos de Bela” [aparelhados com] uma grande estante, um cravo e vários livros de música.” (BEAUMONT, 2016, p. 23). No conto de Clarice, é Carla que se humaniza na presença do mendigo, ao reconhecer o automatismo que permeia a existência elegante de mulher rica que ostenta e a futilidade de ser representante de uma classe social alta e indiferente ao que acontece a sua volta. Assim como Carla reluta em ajudar o mendigo, a Fera da narrativa primordial relutara em ajudar uma velha numa tempestade. A Fera foi amaldiçoada e também o será Carla quando passa a enxergar o aspecto repulsivo de sua existência sem conseguir libertar-se dela.

As pontas das narrativas vão, aos poucos, atando-se por meio de outro detalhe: no conto original, o contato da Bela com a Fera deu-se por conta de uma rosa roubada

do jardim da Fera pelo pai da moça com a finalidade de presentear a filha. Essa subtração de algo belo faz com que a Fera exija do pai de Bela algo equivalente sob a ameaça de matá-lo: exige que a própria jovem seja entregue em sacrifício para ressarcir o objeto roubado. Para a personagem Bela do conto primordial, estar prisioneira da Fera é um ato nobre para salvar o pai. Já para Carla, estar prisioneira de um homem é um ato espontâneo e automático de uma mulher que, aliás, usa rosas artificiais douradas apenas como ornamento e vive de maneira bastante confortável, usufruindo de coisas que conquistou sem muito sacrifício.

Na narrativa de Clarice, que não apela para o elemento fantástico, mendigo e mulher continuam com o mesmo aspecto exterior, cada um com sua ferida grande demais: a dele é literal; a dela, metafórica e curiosamente materializada na tensão entre a beleza artificial da máscara comprada no salão de beleza e a realidade da ferida do mendigo revelada pela luz do dia. Cheia de maquiagem, lantejoulas e flores nos cabelos, diante da situação, Carla sente-se uma figura meio deslocada, meio caricata, como revela o pensamento do mendigo: “[...] essa dona de cara pintada com estrelinhas douradas na testa, ou não me dá ou me dá muito pouco.” (LISPECTOR, 1995, p. 108). Carla, a Bela às avessas com toda a sua superficialidade, remete-nos à personagem do conto “A Bela Adormecida do Bosque” (GRIMM, GRIMM, 1970, p. 179-184), que passa a maior parte de sua história dormindo, esperando que um príncipe venha tirá-la do sono eterno. Mesmo sabendo que está em uma relação falida, num segundo casamento e consciente de que o marido tem duas amantes, Carla continua mantendo as aparências em troca de prestígio social, continua adormecida em função da figura masculina.

A trajetória de Carla dialoga, também de modo irônico, com a da “Gata Borracheira” (GRIMM; GRIMM, 1970, p. 63-72). As circunstâncias que envolvem Carla remetem-nos a uma Gata Borracheira às avessas: nunca teve de trabalhar duro como a Gata Borracheira; não sai atrasada do baile, ela sai adiantada do cabelereiro para um baile; não sai em direção ao castelo, mas sai do castelo, Copacabana Palace; por fim, Carla não sai para o encontro com aquele que será o futuro marido ideal, mas com aquele que é o marido e com quem mantém uma relação pouco feliz que tende a continuar assim. Até mesmo o motorista, personagem que nos remete à imagem do cocheiro que socorre a Gata Borracheira evitando que ela fique exposta a uma transformação constrangedora, deixa Carla sozinha, exposta à visão do mendigo, ao contato com o estranho, espécie de príncipe às avessas a quem irá desposar pelo

matrimônio simbólico, na aliança da miserabilidade que une ambos: “[...] o terceiro marido era o mendigo.” (LISPECTOR, 1995, p. 114).

Trilhando o caminho das histórias que se contam, recontam-se e entrelaçam-se no sentido de comunicar os complexos enredos mentais que sustentam o ser, podemos identificar na cena breve em que se confrontam o mendigo e a madame Carla aspectos de Eros e Psique, ou “Amor e Psique” (APULEIO, 1998, p. 86-124), ainda que parodicamente revisitados. Em linhas gerais, esse mito grego também narra a história de uma moça linda por quem Eros apaixonara-se e a quem levava para morar em seu castelo. Como Eros só aparecia à noite, Psique pensava haver desposado um monstro até que, um dia, quando o ilumina, vê que é um rapaz belo e apaixonado por ele também. Nesse sentido, como Psique, Carla atinge o conhecimento, ironicamente, pela iluminação do ambiente externo de Copacabana e em confronto com a fealdade do homem deformado. Além disso, certos aspectos contextuais são compartilhados pelas duas narrativas. Na história mítica, é um vento muito brando que transporta Psique ao castelo de Eros, onde todos os seus desejos são satisfeitos. No conto de Clarice, também é um vento que faz com que Carla fique em pé na rua: “Mas – mas era uma tarde de maio e o ar fresco era uma flor aberta com o seu perfume. Assim achou que era maravilhoso e inusitado ficar de pé na rua – ao vento que mexia com os seus cabelos.” (LISPECTOR, 1995, p. 105). O vento, como veículo etéreo que transporta o ser, consciente ou inconscientemente, física ou metafisicamente, para diferentes espaços materiais ou simbólicos, parece ser um dos denominadores comuns de ambas as histórias. Diferente de Eros, o suposto monstro que quando iluminado revela-se um rapaz belo e apaixonado, o mendigo com o qual Carla depara-se é iluminado e grotesco desde o início. Não obstante essa diferença, as três figuras masculinas, Eros, a Fera e o mendigo, revelam-se às mulheres ao mesmo tempo em que as revelam a si próprias. A miserabilidade do mendigo de Clarice, espécie de anti-Eros de Copacabana, relembra o paradoxal Eros de *O Banquete* de Platão:

Quando nasceu Afrodite, banquetevam-se os deuses, e entre os demais se encontrava também o filho de Prudência, Recurso. Depois que acabaram de jantar, veio para esmolar do festim a Pobreza, e ficou pela porta. Ora, Recurso, embriagado com o néctar – pois vinho ainda não havia – penetrou o jardim de Zeus e, pesado, adormeceu. Pobreza então, tramando em sua falta de recurso engendrar um filho de Recurso, deita-se ao seu lado e pronto concebe o Amor. Eis por que ficou companheiro e servo de Afrodite o Amor, gerado em seu natalício, ao mesmo tempo que por natureza amante do belo, porque

também Afrodite é bela. E por ser filho o Amor de Recurso e de Pobreza foi esta a condição em que ele ficou. (1991, p. 76-77).

Assim como o arquétipo narrado por Platão, o mendigo de Clarice é filho da pobreza, duro, seco, desabrigado, descalço e sem lar, está por terra e sem forro. O mendigo também é insidioso assim como o é o Eros de Platão, pois surpreende Carla à porta do salão e constrói-se no texto na intersecção entre a sabedoria e a ignorância da protagonista sobre si mesma. Não obstante essas duas imagens paradoxais do Amor – a da beleza revelada de Eros iluminado por Psique e a de sua fealdade exposta pelo sol de Copacabana a Carla –, em ambos os casos o encontro promove o resgate de duas mulheres às quais o narcisismo fatalmente levaria à dissolução não fosse pela experiência do encontro, que as tira de suas vidas agradáveis e as obriga a adquirir as suas próprias consciências:

Psique leva uma vida agradável, embora monótona, no palácio onde o vento a depositou e onde todos os seus desejos são satisfeitos, o que sugere uma vida essencialmente narcisista, e também que, apesar de seu nome, a consciência ainda não penetrou na sua existência... Não se conquista a sabedoria com uma vida de prazeres fáceis, diz a história. (BETELHEIM, 1980, p. 333).

Como Psique, também a consciência narcísica de Carla “ainda não penetrou na sua existência” cheia de recursos materiais que a distanciaram da realidade e de si mesma, fazendo-a assumir uma postura própria de sua classe social, de sua “manada”, indiferente a tudo que não fosse bonito e agradável. É pela imagem do Eros degradado ou do Eros filho da Pobreza, tanto física como psicológica, que Carla abandonará a contemplação narcísica de si mesma para o encontro, ainda que breve, com sua existência concreta. É possível, então, estabelecer uma relação analógica entre as parelhas Carla e o mendigo do conto de Clarice e o Recurso e a Pobreza do mito platônico, respectivamente. Em certo sentido, o mendigo, assim como a Pobreza, ironicamente, engendra um filho de Recurso, que seria Carla. Esse filho é o Amor estranho, feio, pobre e revelador de Carla pelo mendigo: certa compaixão mais de si do que do outro, mais feito de sofrimento do que de enlevo.

A revelação que se dá nesse cruzamento entre o Recurso e a Pobreza, nos universos objetivo e subjetivo de Carla, ocupa o espaço de aproximadamente uma hora de uma tarde de maio, tempo duplamente intervalar: entre o claro do dia e a escuridão que será trazida pela noite; entre o fim do verão e o início do outono. O tempo

psicológico, contudo, transcende esse escasso tempo cronológico em que a personagem presentifica suas memórias por meio das reminiscências da infância, da adolescência e da idade adulta, evocadas sem uma ordem rígida, ao sabor do fluxo de sua consciência. São alguns fatos ou coisas vividas que funcionam como restos de um naufrágio sobre a superfície líquida da memória. O emergir de toda a existência de Carla, por meio do monólogo interior em que presente e passado são simultâneos, é recurso narrativo frequente na contemporaneidade em obras como as de Clarice, as quais geralmente constroem um ser que:

[...] não vive apenas ‘no’ tempo, mas que *é* tempo, tempo não-cronológico. [Uma consciência que] não passa por uma sucessão de momentos neutros, como os ponteiros de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores. [...] Em cada instante, [essa] consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas. (ROSENFELD, 1972, p. 82. Grifos do autor).

Nesse processo, vêm à mente de Carla frases feitas, como o clichê proferido pelo avô já morto: “Tem-se que fazer força para vencer na vida” (LISPECTOR, 1995, p. 110), dado que marca a dependência da personagem em relação à ideologia masculina. Também Carla recorda-se do trecho de um livro de Eça de Queirós, publicado após a morte do autor: “O Lago de Tiberíade resplandecia transparente, coberto de silêncio, mais azul que o céu, todo orlado de prados floridos, de densos vergéis, de rochas de pórfito, e de alvos terrenos por entre os palmares, sob o voo das rolas.” (LISPECTOR, 1995, p. 111).

O Lago de Tiberíade é análogo a Carla, que também resplandecia à luz do sol, com flores e lantejoulas enfeitando seu rosto, maquilada como o pórfito. Essa água plácida do quadro queirosiano que se assemelha à Carla, contudo, turva-se pela imagem do mendigo que nela se reflete a ponto de fazê-la reconhecer que “[...] possuía tradições podres, mas de pé. E como não havia nenhum novo critério para sustentar as vagas e grandes esperanças, a pesada tradição ainda vigorava.” (LISPECTOR, 1995, p. 106-107). Esta revelação da tradição putrefata que a sustenta só é possível pela visão do mendigo, sem os dentes, sem uma perna, com a outra corroída pela enorme ferida e necessitando do apoio de uma muleta para ficar em pé. A imagem do Lago de Tiberíade também nos remete ao espelho de Narciso e à vocação narcísica de Carla, cuja obsessão pela própria beleza explicita-se em trechos como: “[...] era cinquenta milhões de

unidades de gente linda. Eu sou uma chama acesa! E rebrilho e rebrilho toda essa escuridão!” (LISPECTOR, 1995, p. 106). O encanto com a própria beleza impede a personagem de olhar para além de si, de se deixar envolver pelo amor, e faz com que ela busque sempre relações pragmáticas: “[Carla] uma vez vira uma amiga inteiramente de coração torcido e doído e doído de forte paixão. Então não quisera nunca experimentar.” (LISPECTOR, 1995, p. 113).

O mito literário de Narciso apresentado por Brunel (1997) que “[...] contempla seus olhos, dois astros, a cabeleira digna de Baco e Apolo, as bochechas lisas, o pescoço de marfim, a boca graciosa e a pele que une o brilho do cobre à brancura da neve [...]” (p. 747) remete-nos à imagem de Carla que “[...] quando se viu no espelho [...] – a pele trigueira pelos banhos de sol fazia ressaltar as flores douradas perto do rosto nos cabelos negros – conteve-se para não exclamar um ‘ah!’... Nunca houve – em todo o passado do mundo – alguém que fosse como ela.” (LISPECTOR, 1995, p. 106). Assim como Narciso, Carla fecha-se em seu mundo solitário, mas diferentemente do mito grego, confronta-se com o mendigo, colocando frente a frente “[...] o ser profundo *versus* a aparência efêmera, a representação da frágil relação que provisoriamente une a consciência ao corpo, o Ego à sua aparência [...]” e desencadeando “[...] o conflito da identidade e da dualidade na natureza humana.” (BRUNEL, 1997, p. 750). A chegada do motorista reintegra Carla ao mundo que é dela, mas talvez com a marca indelével da revelação que teve: “Ter uma ferida na perna – é uma realidade.” (LISPECTOR, 1995, p. 118).

A narrativa situa o leitor nos limites da (in)consciência de Carla; nas fronteiras entre riqueza e miséria, recurso e pobreza e no modo como essa parelha antitética pode gerar um Eros dividido entre a beleza e a ferocidade. A voz da narradora confunde-se com a da personagem e com indagações sobre o universo feminino que, por sua vez, confundem-se com os questionamentos presentes em grande parte da obra de Clarice Lispector, os quais podem ser vistos, em certo sentido, como reflexos da própria condição da escritora. Em certo momento, por exemplo, a narradora diz que “Essa história de procurar a arte para entender só lhe acontecera [a Carla] uma vez...” (LISPECTOR, 1995, p. 118).

Já Clarice, não uma única vez, mas em quase toda a sua biografia, fez da arte a motivação de sua vida, instrumento da busca de si mesma e da compreensão, ainda que parcial, da realidade que permeia a existência, ampliada por meio da lente poderosa da linguagem literária. Perguntas que surgem em “A Bela e a Fera” como “Tradição de

quê?” (LISPECTOR, 1995, p. 106); “Seria ela, por acaso, ‘vencedora?’” (LISPECTOR, 1995, p.110); “Salvar de quê? Do julgamento? Mas quem julgava?” (LISPECTOR, 1995, p. 111); “Afinal de contas quem era ela?” (LISPECTOR, 1995, p. 114) ecoam em outras narrativas de Clarice como indagações ficcionais, portanto simulacros da realidade,

[...] inquietações que abalam o princípio de identidade, [por meio das quais] passa-se à consciência do absurdo da realidade; [nesse processo] Tudo se passa como se a “descoberta” do inconsciente tivesse precipitado um processo de desrealização que, iniciando-se com a suspeita do simulacro da vida, termina por afirmar a vida do simulacro. (MORAES, 2002, p. 102).

Certa visão pessimista de Clarice Lispector expressa-se predominantemente pelas personagens femininas que buscam sempre surpreender os simulacros em que a existência humana muitas vezes se mascara, como um “[...] rio de água poluída pelos despojos de incontáveis assassinatos” que conduz o leitor ao “fluente e selvagem coração da vida [...]” (PESSANHA, 1989, p. 183); descobrindo-se como seres em permanente luta de fronteiras: “[...] com o que não é humano e com o que não é consciência.” (PESSANHA, 1989, p. 185). Desse modo,

[Clarice Lispector] representa a condição humana a partir de um viés ficcional revelador de instâncias que se opõem aos comportamentos socialmente aceitos e à polidez dos homens [...] notadamente na desconstrução da sintaxe tradicional, na transgressão dos modos convencionais da narração e na expressão de um sujeito pulverizado e descentrado, muito diverso do retrato da maioria dos heróis da literatura. (ROSENBAUM, 1999, p. 19).

Carla, sintetizando traços de Bela, da Gata Borralheira, de Bela adormecida, de Psique, conseguiu contemplar além de seu narcísico universo e “[...] deu o grande pulo de sua vida: corajosamente sentou-se no chão. [...] Nunca mais seria a mesma pessoa.” (LISPECTOR, 1995, p. 116). Graças ao mendigo com sua ferida, de quem ela não se lembrou de perguntar o nome e que, portanto, continuou inominável, Carla aprendeu que “[...] o corpo é uma coisa que estando doente a gente o carrega. O mendigo se carrega a si mesmo.” (LISPECTOR, 1995, p. 117). Aprendeu, ainda, que “Não, a vida não era bonita.” (LISPECTOR, 1995, p. 109).

Atar as duas pontas da existência, como dizíamos no início deste artigo, é uma empresa à qual Clarice talvez tenha se dedicado no final de sua existência, momento de

angústia em que se insere o conto. Clarice, como frequentadora eventual do salão de beleza do Copacabana Palace, conforme destacamos, possivelmente conhecia as Carlas e os mendigos do universo narrativo que criou. Além disso, viveu grande parte de sua existência no Rio de Janeiro, cidade marcada pela desigualdade social. A nota trágica da ferida física que caracteriza o conto, segunda parte do título que ganha relevo sobre a primeira, é bem provável que tenha ganhado intensidade por conta das condições de saúde da autora à época da escritura do conto, mas não só por isso. Há certo tom de protesto que evoca também as diferenças sociais, a riqueza *versus* a pobreza extrema, como temáticas relevantes de uma obra que, às vezes, parecia não se engajar nas questões sociais. Nesse quesito, “A Bela e a Fera” irmana-se com o romance final de Clarice, *A hora da estrela* (1977), em que também presenciamos o encontro inusitado entre seres de classes sociais diferentes: de Rodrigo S.M., o narrador masculino de que Clarice se traveste, com Macabéa, esta irmanada ao mendigo por meio da ferida grande demais, que é sua insignificância de migrante nordestina na cidade grande do sudeste. As duas narrativas dão voz e vez àqueles que carregam sozinhos seus próprios corpos e que são invisíveis à sociedade, assim como revelam complexas feridas do gênero feminino.

REFERÊNCIAS

APULEIO. Amor e Psique. *In*: FERREIRA, Sérgio Buarque de Holanda & RÓNAI, Paulo. **Mar de histórias** – Antologia do conto mundial. Vol. I (Das origens ao fim da Idade Média). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 86-124.

BEAUMONT, J. M. L. A Bela e a Fera. Adaptação de Betsie Hearne. *In*: **A Bela e a Fera ao redor do globo**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013.

BEAUMONT, J. M. L. **A Bela e a Fera**: Madame de Beaumont, Madame de Villeneuve. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. Disponível em: <http://lelivros.love/book/baixar-livro-a-bela-e-a-fera-classicos-zahar-bolso-de-luxo-madame-de-beaumont-em-pdf-epub-mobi-ou-ler-online/>. Acesso em: 23 set. 2019.

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CASCUDO, L. C. **Contos tradicionais do Brasil**. São Paulo: Global, 2003.

GOTLIB, N. B. **Clarice**: uma vida que se conta. São Paulo: Edusp, 2011.

GRIMM, J.; GRIMM, W. **Contos de Grimm**. Trad. Stella Altenbernd. Porto Alegre: Globo, 1970.

IANNACE, R. **A leitora Clarice Lispector**. São Paulo: Edusp, 2001.

LISPECTOR, C. **A Bela e a Fera**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

MONTERO, T. **O Rio de Clarice**: passeio afetivo pela cidade. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

MORAES, E. R. **O corpo impossível**. A Decomposição da Figura Humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras/ Fapesp, 2002.

NUNES, B. O Mundo imaginário de Clarice Lispector. *In: O dorso de tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

PESSANHA, J. A. M. Clarice Lispector: O Itinerário da Paixão. **Remate de Males**, Campinas, v. 9, 1989, p. 181-198.

PLATÃO. **Banquete**. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1995. (Col. Os Pensadores).

ROSENBAUM, Y. **Metamorfoses do mal**: Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1999. (Ensaio de Cultura; 17).

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o Romance Moderno. *In: Texto/Contexto*. V. 1. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SÁ, O. de. **A Escrita de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Tereza D'Ávila, 1979.

SOUZA, N. S. O Estrangeiro: Nossa Condição. *In: KOLTAL, C. (Org.). O Estrangeiro*. São Paulo: Escuta/Fapesp, 1998.

TELES, G. M. **Retórica do Silêncio**. Teoria e prática do texto literário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

Data de submissão: 09/06/2019

Data de aprovação: 25/07/2019