Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Formação de Professores

João Cláudio Martins Araújo de Barros

“Pois uma coisa é ter, outra, é lembrar”: a moldura narrativa de Elisa Lispector (*No exílio* e *Retratos Antigos*)

São Gonçalo
2021

João Cláudio Martins Araújo de Barros

“Pois uma coisa é ter, outra, é lembrar”: a moldura narrativa de Elisa Lispector (*No exílio* e *Retratos Antigos*)

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Maximiliano Gomes Torres

São Gonçalo

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

B277
TESE

Barros, João Cláudio Martins Araújo de.
"Pois uma coisa é ter, outra, é lembrar": a moldura narrativa de Elisa Lispector (*No exílio* e *Retratos Antigos*). / João Cláudio Martins Araújo de Barros. – 2021.
107f.

Orientador: Prof. Dr. Maximiliano Gomes Torres.
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Literatura – Teses. 2. Memória. 3. Fotografia. 4. Lispector, Elisa, 1911-1989. I. Torres, Maximiliano Gomes. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.

CDU 82 CRB7/4924

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

João Cláudio Martins Araujo de Barros

“Pois uma coisa é ter, outra, é lembrar”: a moldura narrativa de Elisa Lispector (*No exílio* e *Retratos Antigos*)

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 30 de novembro de 2021.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Maximiliano Gomes Torres

Faculdade de Formação de Professores – UERJ

_____

Profª. Dra. Liane Schneider

Universidade Federal da Paraíba - UFPB

_____

Profª. Dra. Nádia Battella Gotlib

Universidade de São Paulo - USP

São Gonçalo

2021

AGRADECIMENTOS

Quantos e quais são os responsáveis pela possibilidade de realização de um projeto de pesquisa?

No meu caso específico, desde a escritora perquirida, Elisa Lispector, até o editor de seus livros, passando pelos teóricos e críticos escolhidos para o diálogo, bem como os cuidadores do seu acervo pessoal; não só os bibliotecários, mas, sobretudo, os profissionais da manutenção e da limpeza. Enfim, agradecer as pessoas envolvidas nesse processo é como caminhar em terreno de areia movediça. Cada passo, na tentativa da lembrança, pode gerar a submersão no esquecimento.

Por isso, de forma ampla, dedico um poema de Sérgio Vaz a todos os enredados, direta ou indiretamente, na construção deste trabalho:

SER FELIZ

Fique feliz
porque outras pessoas estão felizes.
Um brinde aquele seu amigo que saiu da fila do desemprego,
ou que encontrou um novo amor.
Fique feliz
por soldados de uma guerra que não te afeta,
acabam de se abraçarem para selar a paz.
Fique feliz
pelas pessoas que você nem conhece,
mas que já não tem problemas de saúde.
Fique feliz
porque o filho de outras pessoas estão
em escolas melhores e não mais mendigam nos semáforos.
Fique feliz
porque uma pessoa que você nunca viu, e provavelmente nunca verá,
está dando seu beijo pela primeira vez.

Fique feliz
porque a mãe e o pai de alguém
está chorando de felicidade vendo seu filho com o diploma na mão.
Sorria
porque alguém deixou de ser analfabeto. Pela criança que começou a andar.
Pelos pais e avós que voltaram a ser criança.
Fique feliz pelo seu amigo que agora tem mais dinheiro e não anda mais de ônibus, mas de bicicleta.
Fique feliz porque alguém ao sul de Angola ou a leste da Tanzânia que acaba de dizer: eu te amo.
Fique feliz por aqueles que saíram do aluguel, e mais ainda,
por aqueles que conseguiram seu teto.
Fique feliz
por aqueles que também tem ceia, ou não,
mas que já não disputam migalhas nas calçadas.
Fique feliz
porque sabe que o Deus que você acredita, não é seu personal trainer, e ele também deve atender as orações de outras pessoas.
Fique feliz
em saber que o brilho de outras pessoas
não é o aquilo que te traz escuridão, mas a luminosidade.
Fique feliz
porque o outro pode simplesmente
ser você recebendo de volta
tudo aquilo de bom que você desejou aos outros.

Contudo, particularmente, agradeço:

A Deus, por todos os feitos alcançados.

Ao meu orientador, Prof° Dr° Maximiliano Torres, pela orientação competente, pela sensibilidade e pelo altruísmo, tão raros, e pela parceria comigo travada, com doçura e compreensão, para que conseguíssemos eufemizar as faces tenebrosas do

Cronos, em seu devir fatal. Se o trabalho é sobre memória, muitas memórias serão eternizadas comigo, desse percurso que trilhamos juntos. A ele sou devedor, também, por, entre tantos incentivos, assinalar as sendas que me conduziram à experiência da pesquisa acadêmica, banhado na fonte de Mnemósina.

À Profª Drª Constância Lima Duarte, pelo conhecimento sobre literatura e escrita de mulheres, os quais contribuíram no momento da qualificação e que foram fundamentais para o desdobramento da pesquisa.

À Profª Drª Nádia Battella Gotilib, pela generosidade em dividir seu conhecimento sobre as Lispector e pelo compromisso de apontar caminhos possíveis na qualificação. Agradeço duplamente o aceite de participar dessa banca.

À Profª Drª Liane Schneider, que, com muito carinho e prontidão, aceitou o convite para participar da banca examinadora.

Ao Prof° Dr° Armando Ferreira Gens Filho, o primeiro a me ciceronear nos passeios pelas vias da pesquisa acadêmica, na condição de orientador de Projeto de Iniciação Científica. Com profundo carinho, eu o levarei para toda a vida, pois, se cheguei até aqui, há muito dele em mim.

À Faculdade de Formação de Professores da UERJ, por ter sido morada desde os tempos de graduação. Ela é o meu abrigo, não só intelectual, mas, sobretudo, afetivo.

À Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ, pela bolsa de auxílio à pesquisa, concedida para realização do mestrado.

Ao meu afilhado João Miguel, meu guerreiro, estimado e amado amigo. Que em horas de escrita, aparecia sempre para um afetuoso abraço, dando-me força e energia para continuar. Que essa dissertação também sirva de incentivo para ele no futuro.

A João Batista de Barros, pai, e à Tânia Márcia Martins de Araujo de Barros, mãe, pilares do meu viver! Muito alcancei porque pude sempre tê-los ao meu lado. Nada disso teria sentido sem vocês.

Ao meu companheiro-amigo Dijavan Araujo de Freitas, que me ajudou e encorajou a persistir e ousar por novos caminhos. Sua companhia ilumina meus dias e meus passos. Sua força me dá força!

Aos amigos que me ajudaram nesse caminho do mestrado, irmãos não de sangue, mas de alma, com parceiras afetuosas e certeiras que sempre me acolheram: Bruno Cabral, Kenia Karoliny, Gleyce Pinheiro e Kamilla Moraes Soragii.

Aos meus colegas do Grupo de Estudos Feministas e Interseccionais (GEFIS - UERJ/CNPq), pelo apoio e ajuda em muitos diálogos travados.

À escritora Elisa Lispector, que passou a conviver comigo, intimamente, todos os dias do mestrado. A sua presença permanecerá em mim... sempre.

[...] Mas tudo vai sem nenhuma
noção de destino humano,
de uma recordação.
Minha família anda longe.
Reflete-se em minha vida,
mas não acontece nada:
por mais que eu esteja lembrada,
ela se faz de esquecida:
não há comunicação!
Uns são nuvem, outros, lesma...
Vejo as asas, sinto os passos
de meus anjos e palhaços,
numa ambígua trajetória
de que sou o espelho e a história.
Murmuro para mim mesma:
"É tudo imaginação!"
Mas sei que tudo é memória...
(MEIRELES, 1958, p. 201-2)

Cecília Meireles

RESUMO

BARROS, João Cláudio Martins Araújo de**.** *"Pois uma coisa é ter, outra, é lembrar"*: a moldura narrativa de Elisa Lispector (*No exílio* e *Retratos Antigos*). 2021. 107f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística - PPLIN) - Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, RJ, 2021.

A prosa literária de Elisa Lispector (1911 – 1989) caracteriza-se por um conjunto recorrente de imagens, símbolos e mitos, dispersos "em seu tecido". *No exílio* (1948) e *Retratos Antigos* (2012) são constituídos por diálogo estabelecido entre realidade, ficção, reflexão e memória. Corroborando a análise desse corpus literário, será também examinada a franca relação da autora com as artes visuais: fotografia e artes plásticas. A análise proposta dessa linha entre texto e imagem se dá a partir de dois movimentos: primeiro, o exame da recorrência de um conjunto imagético, simbólico, temático e intratextual presente nas duas obras. Como parte integrante desse primeiro momento da análise, dá-se o exame da recorrência intermidiática do segundo movimento, que é olhar *No exílio* a partir de um processo retórico *ekphrastico*, efetivado pelo reaproveitamento de trechos tão bem urdidos que se assemelham às telas de Marc Chagall e Lasar Segall: apresentação dos critérios através dos quais se pode estabelecer um quadro distintivo entre literatura e artes plásticas. Pautando-se por contribuições interdisciplinares, a dissertação se fundamenta principalmente pela teoria antropológica do imaginário, tal como formulada por Gilbert Durand, e por estudos e pesquisas relacionados à memória, seguindo o pensamento de Angélica Soares, e ao gênero autobiografia, a partir das ideias defendidas por Philippe Lejeune.

Palavras-chave: Memória. Literatura. Fotografia. Autobiografia. Artes visuais.

ABSTRACT

BARROS, João Cláudio Martins Araújo de. *"Pois uma coisa é ter, outra, é lembrar"*: the narrative frame of Elisa Lispector (*No exílio e Retratos Antigos*). 2021. 107f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística - PPLIN) - Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, RJ, 2021.

Elisa Lispector's (1911 – 1989) narrative prose is characterized by recurring images, symbols and myths spread out in "its tissue" assembled together. *No exílio* (1948) and *Retratos Antigos* (2012) are built on a dialogue established between reality, fiction, reflection and memory. Corroborating to the analysis of this literary corpus, the neat relation between the author, visual arts and photography will be examined. The aforementioned analysis will be established taking into account two movements – at first, by examining the recurrence of an imagetic, symbolic, thematic and intratextual set present in both works. As part of this first moment of analysis, we shall examine the intermidiatic recurrence of the second movement, which is to study *No exílio* by means of a rhetorical, ekphrastic process which takes form by reusing some excerpts so well woven that reminds us of Marc Chagall and Lasar Segall's paintings: displaying criteria through which it's possible to establish a distinctive framee between literature and visual arts. Relying on interdisciplinary debates, this thesis is grounded on anthropological theories of imagery, as postulated by Gilbert Durand, e by studies and researches concerning memory, according to Angela Soares thinking, and the autobiography genre, taking as departing point the ideas proposed by Philippe Lejeune.

Keywords: Memory. Literature. Photography. Autobiography. Visual Arts.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	**SOB A TUTELA DE MNEMÓSINA: A ESCRITA MEMORIALÍSTICA DE ELISA LISPECTOR**.....	19
1.1	**“Eu não tinha esse rosto de hoje”**.....	20
1.2	**“Deixei em vagos espelhos / a face múltipla e vária”**.....	31
2	**DAS FONTES E MANANCIAIS: POSSÍVEIS APROXIMAÇÕES EM *NO EXÍLIO* (1948) E *RETRATOS ANTIGOS* (2012)**.....	43
2.1	**“A maneira moderna de ver é em fragmentos”**	44
2.2	**Imagens de memória / memória de imagens**.....	50
3	**DA CONTINGÊNCIA PURA À AÇÃO REPENTINA (Câmara Clara) OU SAINDO DA CAVERNA DE PLATÃO**.....	61
3.1	**“Todas as fotos aspiram à condição de ser memoráveis – ou seja, inesquecíveis”**.....	62
3.2	**Literatura e fotografia: turvamentos e conceitos**.....	68
4	**DA IMAGEM-TEXTO AO TEXTO-IMAGEM: ABORDAGENS INTERMIDIÁTICAS**.....	72
4.1	**Da tela ao texto, vai-se pintando memória**.....	73
4.2	**“como se fosse quadro”**.....	83
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
	REFERÊNCIAS	99
	ANEXO A - *Êxodo*, de Lasar Segall (1949).....	104
	ANEXO B – *Navio de emigrantes*, de Lasar Segall (1939 – 1941).....	105
	ANEXO C – *Pogrom*, de Lasar Segall (1937).....	106
	ANEXO D – *Sábado*, de Marc Chagall (1910).....	107

INTRODUÇÃO

O que a memória ama, fica eterno.
(Adélia Prado, 1991, p.99)

Do título, o verso de Marly de Oliveira demonstra a impossibilidade de se recuperar o passado na sua exata concretude, “pois uma coisa é ter, outra é lembrar” (OLIVEIRA, 1989, p. 146-47). Nisso, o memorialístico de Elisa Lispector, quase que poeticamente, no momento de imaginação, transfigura não só a fiel memória, mas lembrança em seu processo de criação.

Há escritores que, embora tenham conquistado algum lugar de destaque em sua época, têm como destino o esquecimento. Apesar de terem recebido certo apreço, tanto da crítica quanto do público, após a morte e até mesmo em vida, suas obras submergem no limbo literário. Esta dissertação busca contribuir no aumento da fortuna crítica da escritora Elisa Lispector, a fim de que seu nome não se perca na historiografia, como os de tantas outras. Nascida em 1911, em Sawranh, Ucrânia, vivenciou a destruição de sua terra natal, a perseguição antissemita, a Revolução Comunista de 1917 e a criação do Estado de Israel.

Num breve panorama, Elisa Lispector, aos nove anos de idade, chegou ao Brasil, mais especificamente a Maceió, e depois morou em Recife; mais tarde sua família se mudou para o Rio de Janeiro. Formou-se na Escola Normal, continuou os estudos de Sociologia na Escola Nacional de Filosofia e crítica de arte na Fundação Brasileira de Teatro. Foi funcionária pública federal do Ministério do Trabalho do Rio de Janeiro. Como autora, recebeu o prêmio José Lins do Rego pelo romance *O muro de pedras* (1963) e, um ano depois, o prêmio Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras, pela mesma obra.

Produzir uma dissertação de inflexão crítica sobre qualquer obra cultura é de fato lançar sobre ela um olhar parcial e, não raras vezes, provisório. Para um mesmo objeto, há diversas formas de enxergar, uma vez que plurais são os seres que a investigam e diversas são as possibilidades de interpretação e de fruição por parte de um mesmo leitor. A análise comparatista entre duas narrativas ou entre campos artísticos diferentes exige um olhar consideravelmente distanciado no tempo da primeva leitura, porque só assim Será possível revelar novas facetas da obra, de modo que o exercício hermenêutico de uma primeira aproximação com o texto seja revisto em sua incompletude e efemeridade. Desse modo, assegurada a devida importância da contribuição de cada pesquisador sobre um determinado texto, não

se deve aspirar ao desejo de totalidade, porque há muitas formas de tatear o objeto por diversos e possíveis ângulos.

É preciso dizer que o presente estudo se debruça sobre a análise de uma escritora de pouca fortuna crítica e, à medida que a dissertação avança, com seus recuos e ziguezagues (im)previstos, outras teses, dissertações e artigos são adicionadas ao cabedal das bancas de teses. A presente dissertação exemplifica esse natural descompasso verificado entre trabalhos defendidos de um lado e a produção crítica de outro, uma vez que nela lançamos nosso olhar sobre a obra de Elisa Lispector (1911- 1989), que dá início à sua carreira literária na década de 1940 , com a publicação do romance *Além da Fronteira* (1945), seguido por *No exílio* (1948) – o mais autobiográfico de seus romances, segundo Bella Jozef –, *Ronda Solitária* (1954), *O muro* de *pedras* (1963), *O dia mais longo de Teresa* (1965), *A última porta* (1975) e *Corpo a corpo* (1983). Posteriormente, incursiona, na década de 1970, no terreno do conto, com a publicação de *Sangue no sol* (1970). Também em 1977, produz *Inventário*, e em 1985, *O tigre de bengala*. Postumamente, em 2012, *Retratos Antigos* (Esboços a serem ampliados), organizado pela pesquisadora Nádia Battella Gotlib e publicado pela Editora UFMG.

Em uma consulta ao Banco de Teses da Capes vê-se que boa parte das pesquisas que compõem a fortuna crítica da autora, realizada no Brasil, concentra o olhar sobre seus romances, as linhas da ficção se desdobram em temáticas como exílio, testemunho e memória. É no viés comparatista, através da análise das artes visuais — plásticas e fotográficas —, que a presente dissertação, entre texto-imagem e imagem-texto, constitui um convite para a reflexão de um trabalho acadêmico em maior escala, a partir da crítica e da teoria literária.

Na fortuna crítica de Elisa Lispector, temos conhecimento, até o momento presente, de poucos trabalhos que fazem parte dessa vertente de investigação; contudo, não se pode deixar de reconhecer o valor e contribuição das teses e dissertações defendidas, dentre elas: Judaísmo e cristianismo em Elisa Lispector e em Clarice Lispector: testemunho e vestígio (2020), de Thiago Cavalcante Jeronimo, O ponto de vista ficcional em O tigre de Bengala (2020), de Joyce Kelly Barroso Henrique, Elisa Lispector: Investigação e guardiã de tradições (2015), de Jeferson Alves Masson, O discurso melancólico em corpo a corpo, de Elisa Lispector (2006), de Fernanda Cristina de Campos, Memória, testemunho e exílio no romance *No exílio,* de Elisa Lispector (2015), de Vivian Leone de Araujo Bastos Santos, “Uma

Lispector que se chama Elisa”: história(s) de exílio (2020), de Ana Beatriz Mello Santiago.

A escolha de *No exílio* (1948) e *Retratos Antigos* (2012), ambos de Elisa Lispector, como corpus literário a ser examinado na presente dissertação seguiu, a princípio, um impulso notadamente pessoal, fruto de nossa curiosidade e instigação por essa escritora de dotado nome, mas pouco lembrada pela academia e pela crítica literária. Num primeiro olhar, é notório que paira em sua escrita uma densa atmosfera psicológica, perscrutadora da alma humana, de reiterada presença em sua imaginação criadora, talvez potencializado pelo trauma vivenciado pelas fugas e perseguição do povo judeu.

Desde nossa primeira experiência de leitura, que se deu com o romance *No exílio*, impressionou-nos a acuidade literária de quem, com uma escrita consideravelmente lúcida, dialoga com plasticidade a linguagem verbal. Erigida com uma extensão discursiva que se traduz em riqueza imaginativa, Elisa investe fundo na tentativa de expressar o inefável, passando a constituir na sua autobiografia uma intensa investigação de problemáticas universais, tais como a solidão, o (des)amor, a morte, a arte, a família, a infância e a memória, entre outras.

Contudo, é preciso sublinhar que, para além dessa inclinação pessoal de teor curioso, também um motivo de ordem acadêmica e científica impulsionou nossa pesquisa: o desejo de acrescentar a fortuna crítica da autora. Assim, atrelado ao intento de desbravar a narrativa de Elisa Lispector, acrescemos a vontade de examinar o percurso panorâmico desse projeto literário da autora, caracterizado pela organicidade de formas textuais em que se atesta uma coerência de temas selecionados e contemplados de forma a sacralizar a memória de seus antepassados. Com isso, um dos objetivos da presente dissertação é validar a hipótese de recorrências imagéticas trazidas por Elisa Lispector como temas disseminados numa multiplicidade de formas (fotografia, texto, artes plásticas).

Nessa vertente, é importante dizer que não podemos perder de vista a necessidade de se proceder por recortes metodológicos para rever as fontes críticas e contrastar as ideias, com a escolha do romance e da temática. Sendo a prosa da escritora consideravelmente numerosa – sete romances e três livros de contos –, poucas são as críticas voltadas a elas, como já falado anteriormente. Diante do exposto, diferente do que já foi trabalhado, um recorte se faz necessário, pela aproximação do texto/memória que se conjuga com as imagens-memória. Nessa

confluência do pensamento, a leitura corre num modo *mise en abyme,* na tentativa de mergulhar a contento na riqueza dos detalhes e nos desdobramentos que se somam, porque o que está em jogo é uma análise que busca não o esgotamento, mas o despontar de possibilidades que a própria obra oferece.

Desse modo, é nessa contemplação que os *corpora* literários de estudo, tão porosos, são analisados sob uma ótica da profundidade e não da exatidão. Porque delimitar seria pretencioso demais, uma vez que as narrativas são enriquecidas paradigmaticamente pela confluência com outras artes, engendrando, então, uma leitura sintagmática do conjunto examinado.

Assim sendo, além de *No exílio*, romance que teve três publicações no Brasil (1948 – 1971 – 2005) e uma no exterior, outra obra que avulta tamanha força do acervo memorialístico é *Retratos Antigos* (2012), também de Elisa Lispector. O culto à memória passa a configurar grande temática das prosas em questão. É possível notar que nelas tal constatação encontra aposento pleno e fecundo. No rol das narrativas autobiográficas, no que pese a existência do trágico e da fatalidade, são textos que acenam para um vislumbre, uma retomada patente das figuras a se diferir através de interessantes procedimentos metanarrativos e paratextuais.

É importante entender que é somente no nível comparatista que a análise dinâmica passa a transitar entre texto e imagem e vice-versa. É na fuga de uma crítica atomizada da literatura que esta dissertação encontra sustentáculo possível.

Analisar uma determinada obra requer liberdade de escolha, bem como o aporte crítico e teórico a ser seguido. Além do mais, conforme lembra Marisa Lajolo, “qualquer seleção é sempre arbitrária e pessoal” (LAJOLO, 1986, p. 50), e é justamente nisso que reside a riqueza da perspectiva crítica, com a possibilidade de oferecer olhares múltiplos sobre obras e sobre vias de diálogos que se conectam a elas.

Grande parte das pesquisas acadêmicas desenvolvidas então em torno da obra de Elisa Lispector se vincula aos estudos de gênero, à psicanálise, à melancolia, ao testemunho, às subjetividades de diversas ordens. Também a Filosofia e os Estudos Culturais, entre outros, fundamentam alguns trabalhos sobre a obra da autora. Tais investigações acadêmicas contribuem, com sua parcela, para aclarar sua importância no panorama da literatura brasileira. No entanto, propomo-nos a reler duas produções autobiográficas com instrumentos teóricos outros: as análises intermidiáticas, através de estudos organizados por Thais Flores Nogueira

Diniz (2012), levando em consideração as reflexões sobre a comparação entre imagem e texto, visível e legível. Sem deixar de mencionar o próprio caminho constituído até o qual nos levou ao encontro de um arsenal teórico vasto, a partir da constituição essencialmente memorialista e híbrida da prosa literária de Elisa.

Sabe-se que ler uma determinada obra de arte, na perspectiva da teoria literária, implica acionar também todo um elenco de pensadores e pesquisadores, cujos pressupostos constituem um legado teórico imprescindível no campo das pesquisas sobre o imaginário e a cultura, como, por exemplo, Vilém Flusser (2018), Roland Barthes (1980), Jean-Pierre Vernant (2000), Susan Sontag (2004), Phillipe Lejeune (2008), Gilbert Durand (2002), entre outros.

A escolha de *Retorno à questão judaica*, de Elisabeth Roudinesco, como norte desta pesquisa, justifica-se por apresentar um instrumental antropológico que possibilita o entendimento de uma cultura tão ramificada. Para Roudinesco (2009, p.108), "o judeu é o homem da memória", e é nessa perspectiva que a análise do *corpus* promove um diálogo com outras artes, baseado pelo olhar interpretativo de Elisa, ao preservar sua memória na dinâmica imagem/texto e texto/imagem.

No primeiro capítulo, intitulado Sob a tutela de Mnemósina[1]*:* um estudo sobre memória e escrita, apresentamos uma análise individual de cada uma das obras selecionadas. Nele observamos, a partir das estruturas críticas do imaginário, estabelecidas por Roland Barthes (1990), o regime de imagens predominantes em *No exílio* (1948) e *Retratos Antigos* (2012). Por apresentarem no fio discursivo, no *sermo mythicus*, essa recorrência de imagens selecionadas pela memória para compor a autobiografia passa por um estreito parentesco com o mito, tal como compreendido por Barthes (2002, p. 62-63). Analisando, nesse primeiro momento, os usos imagéticos e simbólicos numa perspectiva interna – ou seja, circunscritos aos limites de cada obra individualmente enfocada –, apresentamos a maneira pela qual Elisa Lispector, enquanto voz individual, apropria-se de coletivas narrativas primordiais e as adapta de acordo com seu propósito artístico.

No segundo capítulo, Das fontes e mananciais: possíveis aproximações em *No exílio* (1948) *e Retratos Antigos* (2012), busca-se um diálogo entre as duas obras autobiográficas. Nele, os pontos convergentes se revelam no cruzamento do estático

[1] Dicionário mítico-etimológico, de Junito de Souza Brandão, 2014.

fotografado com o dinamismo do literário. Nesse desaguar de histórias familiares, a memória se constrói como um rio, seguindo seu fluxo sem perder o leito.

Já em Da contingência pura à ação repentina ou saindo da caverna de Platão, terceiro capítulo, ao fim e ao cabo, tem-se um desdobramento do primeiro e do segundo. Nele, apresentamos a recorrência de imagens fotográficas como temática a irmanar as três esferas da prosa elisiana: história, reflexão e memória. Os registros das recorrências retratadas, agora numa perspectiva sintagmática e dialógica entre literatura e imagem, são contemplados como motor do processo de construção textual.

É importante sublinhar que o terceiro momento traz à baila a dinâmica imagética numa análise extremamente dedutiva, porque esse é o percurso do rio, assim como a dissertação – lugar de pensamento interpretativo e crítico. Ainda que o terceiro capítulo vise aprofundar uma abordagem na unidade semântica e simbólica dispersa na multiplicidade de linguagens empregadas, o olhar busca um exame acurado não somente das semelhanças entre tais formas, mas também das diferenças perceptíveis entre elas.

No quarto capítulo, intitulado Da imagem-texto ao texto-imagem: abordagens intermidiáticas, *Nuances do Pictural*, de Liliane Louvel (2012), permitiu analisar *No exílio* a partir de uma perspectiva interartes. Para tal feito, a linguagem retórica se constituiu na formulação de enquadramentos de cenas que passam a funcionar na literatura “como se fossem quadros” (LOUVEL, 2012, p.55). É nesse pensamento que figuras artísticas, como a de Marc Chagall e a de Lasar Segall, são convidadas a dialogar com a autobiografia.

Desse modo, a construção dos capítulos do presente trabalho, se estrutura a partir de pontos de reflexão sobre o tecido memorialístico e as tramas de seus cortes, que não só vestem e revestem o cuidado de uma história familiar, mas a modelam e elevam à permanência em função do dinamismo literário, em diálogo com as artes plásticas e as fotografias. Pelas veredas do que se vê, do que se lê e do que se percebe, vai-se esboçando a moldura narrativa de Elisa Lispector.

1 - SOB A TUTELA DE MNEMÓSINA: A ESCRITA MEMORIALÍSTICA DE ELISA LISPECTOR

Francisco de Goya (1746- 1828), **A Verdade, o Tempo e a História**, 1797-1800. Óleo sobre tela, 294 cm x 244 cm. Museu Nacional, Estocolmo

1.1 – **“Eu não tinha esse rosto de hoje”**

[...] e estas ânsias de lembrar
de saber além das coisas
(Helena Parente Cunha, 1980, p. 29-30)

Mergulhados nos abismos da memória, esbarramos no Cronos, o inexorável Senhor dos Tempos. Aquele que, no Princípio, casou-se com Réia e, dono de uma insaciável fome, devorava todos os filhos nascidos.

Após muitas perdas, Réia, inconformada, pediu a Zeus - filho predileto, escondido pela mãe para escapar do cruel destino – que obrigasse seu Pai a beber uma poção feita com ervas, folhas e raízes. Tomada a poção, Cronos vomitou tantos filhos que estes formaram um exército e se uniram ao irmão para destroná-lo.

E foi nesta época que começou a dinastia olímpica. Zeus montou sua casa no Monte Olimpo e casou-se, primeiro com Dike, a Justiça; depois com todas as mulheres que desejou. Porém, precisava vigiar o Tempo destronado, então se casou com *Mnemosyne*, a Memória; guardiã das reminiscências e tradições, aquela que preside a Criação, que manobra o passado-presente-futuro; irmã de Cronos (Tempo) e de *Okeanós* (Oceano).

Desta união, nasceram as nove Musas, todas com o poder de interferir no Tempo. Dentre elas está Calíope, a Musa da Poesia Épica, aquela que conta os feitos dos homens, não interessando o que o tempo fez desses homens, mas o que estes fizeram de seu tempo. Também nos deparamos com Clio, a Musa da História; cujo encargo é prender o tempo nas palavras do historiador.

Clio ligou-se a Apolo, o deus da Luz e da Harmonia, e gerou Orfeu – o paradigma grego do Poeta -, que recebeu do pai a musicalidade solar, e da mãe, a realização como ser histórico. Porém, seu maior dom é a transcendência, pois tudo o que cria fica atemporal. Herança da avó, *Mnemosyna*, que segundo Hesíodo, na Teogonia, transita em “tudo o que foi, tudo o que é e tudo o que será” (HESÍODO, 2003, p. 157).

Essa pesquisa das origens tem um sentido propriamente religioso e confere à obra do poeta o caráter de uma mensagem sagrada. Sobre as filhas de *Mnemósina*, é com Platão que relembramos o poder de sacralização lhes oferecido no Primeiro Discurso de Sócrates.

> SÓCRATES - Invoco-vos, Musas de Canto cristalino, quer este epíteto vos venha da suavidade do vosso canto, quer da vocação musical do povo lígio! Oferecei-me o apoio da vossa mão no discurso que este cavalheiro me obriga a pronunciar, para que o homem, cujo talento ele tanto admira, se torne ainda mais admirado! (PLATÃO, 1994, p. 37)

Sócrates evoca e invoca o poder das Musas, pois só através da força de intervenção sobre o tempo é que se dá o momento epifânico da palavra. Segundo a lenda, nas próprias palavras de Sócrates:

> Outrora, as cigarras eram homens, homens que viveram antes do nascimento das musas. Quando estas vieram ao mundo, e trouxeram a revelação do canto, alguns homens desse tempo deixaram-se sugestionar de tal maneira por esse canto que, assim embevecidos, se esqueciam de comer e de beber, tendo morrido sem dar por isso! É justamente desses homens que provém a espécie das cigarras, que recebem das musas o privilégio de, uma vez surgida, não ter qualquer necessidade de se alimentar, podendo por isso, com o estômago vazio e o papo seco, cantar sempre, desde que nasce até que morre, até ao momento de voltar para junto das musas a dar conta dos homens que aqui na terra, rendem culto às musas! Assim, a Terpsicose dizem o nome dos que a honram participando nos coros de dança, deste modo os tornando mais estimados por ela; a Érato, dizem o nome dos que compõem poesias de amor, e assim procedem em relação às outras musas, de acordo com a característica peculiar de cada uma delas. À mais velha de todas, Calíope, bem como a sua companheira mais nova, Urânia, as cigarras revelam o nome dos homens que se dedicam a filosofia, e compõem a música por elas preferida, pois, entre todas as musas, tendo o céu como objetivo primeiro e os problemas de ordem divina e humana, são elas que se fazem ouvir nos mais ternos cantos. (PLATÃO, 1994, p.37)

No aparente descompromisso dos relatos míticos, levantamos questões sobre a memória e sua presença nos fenômenos artísticos, pois é nesta que os autores se baseiam - de forma individual ou coletiva – a fim de desvelar os mistérios do mundo. Enfim, todo artista se calca em lembranças pessoais e/ou culturais para erigir o objeto de seu desejo: a obra de arte.

Com Wolfgang Iser, constatamos a tríade que sustenta a construção da Arte: Real (Percepção), Fictício (Imaginação), Imaginário (Inconsciente) que seria, segundo o teórico, a transgressão da própria coisa. A transição do signo linguístico para o signo literário. O momento em que o texto se ultrapassa e se transforma em literatura.

Ainda seguindo tal pensamento, apontamos a insuficiência à marcação da palavra na literatura, visto que, nesta, a palavra não designa, ela representa, simboliza. Desse modo, compõe uma outra realidade; decorrente da transgressão de fronteiras; passível de seleção: fruto da memória.

O texto literário é composto por dicotomias, pelo dito e não dito, presença e ausência, pureza e pecado, fala e silêncio, Cosmos e Caos, Vida e Morte. Com isso, as fronteiras são transgredidas pela delimitação. A vida não passa para o texto, ela se converte em campo de referência, pela sua intencionalidade. É nesse processo de irrealidade que a arte é transformada em realidade.

Podemos associar esse processo de construção ao caso das memórias, em que as fronteiras entre verdade e ficção são difíceis de serem traçadas. Ao construir uma memória, também nos construímos como sujeitos. Ao homem inserido na história, confluem tempos diversos: o que foi, o que é, o que poderia ter sido e o que ainda será. Daí ser impossível recontar um fato exatamente como aconteceu sem modificá-lo, por sofrermos influências de outros momentos que o antecederam ou que a ele se seguiram.

A linguagem é impotente em recuperar o passado. O texto memorialístico está entre a verdade e a ficção. Há um corte entre o vivido e o narrado. Haverá sempre um “novo” sujeito entre essa ponte, revelando uma multiplicidade de “eus” dentro de um mesmo sujeito – hoje já não sou aquele de ontem. Essa evidência se expressa através da memória.

As lacunas entre a percepção inicial, realizada no passado, e a sua reconstrução presente, são preenchidas pelas experiências vividas (passado), pelas características individuais (presente) e pela imaginação (perspectiva de futuro). E lembremos, ainda com Iser, que a imaginação está na acepção do fictício, de um fingir criador, fruto do imaginário, produto do inconsciente.

Para melhor entendimento, lembremos as palavras de Jean-Pierre Vernant sobre a genealogia numinosa entre Memória e Poesia, servida de suporte básico para o entendimento do argumento apresentado:

> Deusa titã, irmã de Cronos e de *Okeanós*, mãe das Musas, cujo coro ela conduz e com as quais, às vezes, se confunde, *Mnemosyne* preside, como se sabe, à função poética. [...] A poesia constitui uma das formas típicas da possessão e do delírio divinos, o estado do “entusiasmo” no sentido etimológico. Possuído pelas Musas, o poeta é o intérprete de *Mnemosyne*, como o profeta, inspirado pelo deus, o é de Apolo. (VERNANT, 1973, p. 73)

Se *Mnemósina* é a fonte das lembranças, fonte da vida, no mundo ctônico, no Hades, as águas do Lete relegavam os mortos ao esquecimento de sua vida terrestre, além de presentearem os novos corpos almas que retornavam à vida terrena com o esquecimento do que vivenciaram no subterrâneo mundo das

sombras. Como bem aponta Junito de Souza Brandão, “localizada diante do oráculo de *Trofónio*, a Fonte da Memória é denominada pelo vocábulo *Mnemósina*, que remete etimologicamente às ideias de fazer-se lembrar, fazer pensar, lembrar-se de” (BRANDÃO, 1991, p. 140)

O que se pretende ao levantar a presença dessas figuras da mitologia grega nesse percurso da dissertação é atestar que, desde períodos pré-categorias, os processos do lembrar e do esquecer são exercícios vivenciados pelo ser humano. com isso, a imagem das águas de rios e fontes que, antropomorfizadas nesses seres míticos, representam o caráter fluido e transitório da memória e do esquecimento e que, muito mais do que elementos estáticos, são processos dinâmicos de conservação e apagamento dos fatos vivenciados.

Para essa dissertação, cuja linha mestra é a fonte mnemônica, nos interessa de perto as relações entre o rememorar e o imaginário para, em seguida, observar suas percepções na prosa elisiana. É importante ressaltar, ainda, que inúmeros são os estudos sobre Memória e Esquecimento. Diversas áreas do saber referendam tais temas, contemplando suas faces e interfaces, na perspectiva do cabedal teórico com qual operam suas investigações. Assim, o campo memorialístico ganha destaque, principalmente nas pesquisas de pós-graduação, por diversas vertentes, dentre elas: memória e história; memória e testemunho; memória e escrita; memórias de si, memórias do outro, memória e imaginário; mistério e memória. Tais pesquisas compõem todo um corpo teórico sobre lembrar e esquecer.

Se memória e arte podem coabitar um discurso, isso pressupõe que a junção entre as duas instâncias instaura processos psíquicos a guiarem a produção não só na perspectiva do produto, mas também, e principalmente, do processo; ou seja, na transcendência da memória forjada, meramente imitativa. Com isso, é possível suscitar um intercambiar constante e potente entre fato e ficção, entre rememorar e imaginar. Como bem assegura Adélia Bezerra de Meneses, *Mnemósina* preside à função poética, a própria sacralização da Memória revela as ligações obscuras entre o “rememorar” e o “inventar”. Ela tem por função dizer “o que é, o que será e o que foi (MENESES, 2004, p. 149).

Lembrar do percurso que nos conduz da remota oralidade dos gregos à conquista da escrita, leva-nos diretamente à relação simbiótica entre memória e imaginário. A petrificação viabilizada pelos vários modos de registro gráfico não compromete conceber o rememorar como interface do imaginar, uma vez que um

único fato pode receber registros distintos. É o ato artístico que transforma a história em memória, pois é então a literatura, esse campo do conhecimento artístico, capaz de representar (no lugar de apresentar), o fato histórico da sua rígida contingência de espaço e tempo, lançando-o a um universo carregado de subjetividades.

Memória e imaginação promovem um exercício dinâmico na criação e descrição de fatos, objetos e seres rememorados, porque a partir desse comando, eles sofrem a ação desse dinamismo que modifica, complementa e transgride o pretérito. Gaston Bachelard nos conduz a observar os fatos recuperados pela memória como parte de uma configuração promovida pela pulsão criadora do imaginar, no compasso do desejo daquele que recorda, seleciona os objetos do lembrar e dá novos matizes ao passado: “em sua primitividade psíquica, Imaginação e Memória aparecem em um complexo indissolúvel. Analisamo-las mal quando as ligamos à percepção” (BACHELARD, 1988, p. 99). O pensamento de Bachelard serve como um gancho para as análises dos textos de Elisa Lispector porque “o passado rememorado não é simplesmente um passado da percepção (BACHELARD, 1988, p. 99). Para o filósofo, a imaginação é capaz de produzir memória, haja vista que ela pode surgir “num devaneio, uma vez que nos lembramos, o passado é designado como valor de imagem. Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos, valores” (BACHELARD, 1988, p. 99).

Posto isso, com um jeito intenso de fazer reavivar a memória que transcende a condição de tema contemplado, a autora alcança modalidades de tratamento da memória de forma a convidar os leitores ao exame das suas particularidades e das formas de interação entre elas. É então que, ao percorrer o discurso, encontramos narrativas memorialísticas fluidas e fragmentadas, cuja diversidade promove um processo dinâmico entre lembrar e esquecer. É nessa perspectiva que os fatos são re(a)presentados no consórcio entre tema e forma.

A unidade memorialística na prosa elisiana é de tal modo perceptível e significativa, pois, muitas vezes, direciona para um ou vários núcleos temáticos correlatos. Desse modo, em sua obra, de mãos dadas andam o tempo e as fases etárias do ser – em especial a infância e a maturidade. A memória dessas etapas engrena como um motor através do qual os leitores percebem o fluir temporal, além de agenciar o resgate da história recuperada pela memória dos fatos e das pessoas nela diluídas.

No romance escolhido para este estudo, o próprio reporta à topografia como temática contemplada. A autobiografia narra a história de uma personagem cuja identidade nos é revelada obliquamente. Órfã de mãe ainda na infância, ela carregará para sempre as marcas dessa falta, dessa fenda. Além do mais, os porões, as fugas, as partidas, as idas e vindas, as andanças, os caminhos são linhas que costuram o enredo de Elisa entre saudade, medos e angústias predominantes.

Outro aspecto relevante da narrativa é a relação entre o espaço e o ser humano que nele habita. O cruzamento entre as duas instâncias passa a representar, por via de uma antropomorfização dos espaços, uma espécie de analogia fisiológica entre o ser que habita e o lugar que o acolhe:

> Pinkhas passeia pelo comprido corredor penumbroso para onde dão todos os quartos da casa, quartos de teto sem forro, escuros úmidos, só ventilados pelas frinchas das telhas. A angústia anda com ele, como com um sentenciado no cárcere. Seus passos ecoam com regularidade e monotonia sobre o chão de tijolos gastos, depois que morrem no fim do corredor, tornam a crescer em direção à sala, sempre no mesmo ritmo, na mesma determinação desesperada (LISPECTOR, 2005, p. 98).

O metafórico reflete a condição do personagem. Essa espécie de aproximação física entre casa e corpo humano é anunciada por Gilbert Durand como procedimento de representação simbólica presente no imaginário de escritores, psicanalistas, religiosos e no imaginário da criança, em seu constante e natural processo de estabelecimento de analogias:

> Os poetas, os psicanalistas, a tradição católica ou a sabedoria dos dogon fazem coro para reconhecer no simbolismo da casa um duplicado microcósmico do corpo material e do corpo mental (DURAND, 2002, p. 243)

A partir do exposto, é possível observar através da prosa elisiana a ideia de que o mundo e seus espaços em si são insípidos e que o olhar humano é o que lhe confere alguma tonalidade e significado. Numa perspectiva ficcional patentemente fenomenológica, as representações simbólicas do espaço na autobiografia de Elisa Lispector advêm da inextricável junção entre as variantes da narrativa: sujeito e espaço ficcionais, tal como já dito por Santos e Oliveira (2001, p. 69), que, ao dissertarem sobre as categorias de sujeito, tempo e espaços ficcionais, afirmam: “é impossível dissociar, do espaço físico, o modo como ele é percebido”.

Em coro com as vozes de Santos e Oliveira, em *No exílio,* o espaço físico é filtrado e delineado pelo psicológico. Este, por sua vez, condiciona-se ao espaço social, aquele em que a personagem-narradora oferece aos leitores experiências

que são traduzidas pela visão particular da protagonista. O que confere, então, um espaço psicológico que, por sua vez, apresenta nuanças e contornos determinados pelo espaço social, o espaço das relações sociais. Digno de nota nesse sentido é a percepção da narradora sobre determinados lugares e a valorização que a eles atribui:

> [...] Atravessando o longo corredor com passadas macias sobre o chão atapetado. Dora indicou às meninas o cômodo que lhe destinara. Apagou as luzes, fechou as portas e janelas e retirou-se para os quartos da frente, onde ela, o marido e os filhos dormiam. O silêncio abateu-se sobre a casa toda, só alfinetado pelo zumbir dos mosquitos. Lizza observou o quarto, à luz tênue que se filtrava através da única telha de vidro, e sentiu um enorme desânimo. Era pouco mais largo que o corredor da casa, e ela não sabia como acomodar-se com as irmãs na única e estreita cama de ferro que o mobilizava. (LISPECTOR, 2005, p. 101).

Através de referências à casa, informações a respeito das relações interpessoais das personagens são apresentadas, e a morada parece um ser que aprisiona, que esmaga. Isso, para Durand, seria:

> a própria organização dos compartimentos do apartamento ou da choupana: canto onde se dorme, quarto de dormir, dormitório, entre outros, são estes elementos orgânicos trazem equivalentes anatômicos mais do que fantasias arquiteturais. A casa inteira é mais do que um lugar para se viver, é um vivente (DURAND, 2002, p. 243).

A unidade temática de Elisa é de tal maneira significativa, porque falar de um tema implica, muitas vezes, acenar para um ou vários núcleos temáticos correlatos. Assim, em sua obra, de mãos dadas andam o tempo e as fases etárias do ser, quase numa tentativa machadiana de “atar as duas pontas da vida”. Mas diferente do projeto de Bento Santiago, aqui, caminham infância e maturidade. Nesse sentido, a memória funciona como um motor condutor dessas fases, e, é a partir dela, que o ser humano percebe o fluir temporal, resgatando e recriando fatos e pessoas.

Mnemósina e *Cronos* recebem morada nas obras autobiográficas de Elisa Lispector. Caracterizado pelo viés da ambivalência, o tempo na obra da escritora ora se reveste de seu caráter malfazejo, implacável e destruidor, ora se apresenta como processo de efeitos eufemizados, ora como fenômeno que pode ser dominado pelo ser humano, através da repetição dos instantes temporais e das imagens e símbolos progressivos. No entanto, é *Mnemósina*, mãe das musas, quem vigia o Cronos.

Podemos analisar qualquer núcleo temático de criação artística por meio da teoria durandiana do Imaginário. Nessa corrente, tempo e morte patenteiam os

regimes de imagens numa atitude distinta diante deles. O poder devastador do tempo e da morte pode ser eufemizado por uma série de símbolos e imagens. A memória atesta a vitória sobre o fluir temporal e sua consequência final contra toda e qualquer temporalidade.

Ao evocar memórias passadas para narrar um presente, Elisa Lispector constrói sua trama no ontem, no hoje e no amanhã. O que se pretende dizer é que, ao ficcionalizar memórias, a autora tenta vencer o tempo, colocando no papel a história contada do imaginário. E, assim, também os leitores:

> pode entrar na história como se entrasse numa máquina mágica e pudesse ele mesmo ampliar suas dimensões internas. Nesse sentido, pode-se dizer que o imaginário humano sempre esteve na quarta dimensão – além da largura, altura e profundidade (SANT'ANNA, 2003, p. 162).

As imagens recorrentes nas narrativas de Elisa versam sobre o estatuto da representação simbólica do tempo. Nessa perspectiva, o ser humano é vivificado pela memória, vencendo a passagem temporal, a partir de lembranças recuperadas ou criadas pela autora-narradora que passa a usar o corpo humano como espaço do/para o tempo. No capítulo 15, numa passagem em que a Lizza se observa no transcorrer temporal, o amadurecimento do corpo ganha volume pela fala da personagem. A mudança sentimental está ligada à mudança biológica da protagonista. Numa contemplação de si:

> As tardes arrastam-se vazias, inúteis, terrivelmente solitárias. Sente crescer dentro de si a amargura, mesmo à margem de sua vontade[...] Sente desabrochar em si algo como uma flor estranha, selvagem, que apavora e deslumbra a um tempo. Tem remorso de ser assim, recrimina-se, mas, embora procure disciplinar-se, a revolta grita nela mais alto que sua rígida noção de dever, de obediência e do constante ter de anular-se nos trabalhos e nos cuidados. [...] Sente desabrochar em si algo assim como uma flor estanha, selvagem, que a apavora e a deslumbra a um tempo. Tem sonhos esquisitos e tristezas súbitas. Não raro contempla o próprio corpo com sensação nova e temerosa. O corpo magro entra em floração. A mente, habituada aos longos solilóquios, começa a tecer fascinante trama. Com a atenção e os sentidos alertados, tateia, à procura de uma aplicação para as energias em ebulição, mas por toda parte encontra portas fechadas. Cada vez menos tolera sua prisão [...] (LISPECRTOR. 2005, p. 106 – 107)

Na prosa autobiográfica, Elisa aborda a tragicidade contida em pequenas frações do tempo que foge, delimitando o desejo épico pautado no que a tudo e a todos possa controlar. A progressão temporal na narrativa mostra quão remissiva é essa trama literária. Em outro momento da passagem do tempo

transcrito no corpo/lugar, a autora-narradora-personagem narra como se sente após a morte da mãe:

> No dia em que, diante do espelho, ajustara ao corpo o primeiro vestido de menina-moça, quando sorriu de coqueteira ao seu talhe esguio, de curvas nascentes, nesse dia ela amou pela primeira vez. A morte de Marim impôs um hiato no curso de todas as coisas. No lapso de algumas horas, Lizza avançou sobre si mesma, vivendo a vida e a morte. Já não era mais aquele galho tenro e cego, mas um tronco pesado de dor e conhecimento. (LISPECTOR, 2005, p. 139)

O tempo não degrada o corpo humano somente a longo prazo. Às vezes, ele encontra um atalho na forma de amadurecimento que relativiza nossa compreensão das fases etárias da existência, e aqueles que foram atacados pela guerra, pelos desastres físicos e psicológicos podem ter um envelhecimento acelerado. Uma mocinha outrora jovial e bela pode, em pouquíssimo tempo, transitar para o polo oposto da senilidade, lê-se:

> Da rua, através da janela aberta, veio até ela o som de vozes e risos de crianças. Passou e repassou as mãos pelo rosto e pescoço, levantou-se e mirou-se demoradamente no espelho, à luz bruxuleante da tarde. Olhava para si como se estivesse vendo-se pela primeira vez. E reparou em que o cabelo, nas têmporas, havia encanecido um pouco; a testa e os cantos da boca vincados. As mãos ainda jovens e branca. Muito brancas para o rosto, e mesmo para o corpo. E corpo, virgem, de linhas suaves (LISPECTOR, 2005, p. 192).

Contudo, no excerto acima, muito mais do que tentar refrear o tempo, a narradora expõe uma atitude vista numa perspectiva de reconhecimento de si diante da vida. A atitude de Lizza mostra a transposição de uma outra forma imaginativa, tal como teoriza Durand:

> Diante das faces do tempo, desenha-se, assim, uma outra atitude imaginativa, consistindo em captar as forças vitais do devir, em exorcizar os ídolos mortíferos de Cronos, em transmutá-los em talismãs benéficos e, por fim, em incorporar na inelutável mobilidade do tempo as seguras figuras de constantes, de ciclos que no próprio seio do devir parecem cumprir um desígnio eterno (DURAND, 2002, p. 193-194).

Numa outra passagem do romance, Lizza, já em plena maturidade, na casa em que morava com a família, sente um desconforto ao perceber que ainda vive, de certa forma, no passado, seus medos ditados não pelo seu tempo próprio, mas pelo ritmo das obrigações para com as irmãs e o pai. A culpa a posiciona sempre na sombra deles, o que lhe fazia comprometer a autonomia pretérita e presente, nas sequências dos fatos:

> A voz do pai era tranquila, pausada. Pediu que a filha repetisse o que tinha dito. E quando ela o fez, ainda meditou durante algum tempo. Falou sobre a missão da mulher, e do seu dever no matrimônio. Sentia que a filha tinha razões suas e que não poderia dissuadi-la. Pai e filha falaram-se demoradamente, com sofrimento e compreensão. À medida que avançava, Lizza tinha vontade de sufocar o inicial impulso e retroceder, anuir, tal a pena que lhe causava a dor do pai. Mas agora era preciso ir até o fim.
> Pinkhas contemplava a filha com pasmo. “Que tempos estes, os que corriam? E sua filha, ele simplesmente a desconhecia. Quer reservava o destino escolhido por ela? Dizia querer continuar a estudar. Mas que bem poderia advir uma mulher de muito saber? Por outro lado, como não ceder, se, através dela, revivia seus próprios sonhos fracassados?” Sem confessar, orgulhava-se de Lizza. (LISPECTOR, 2005, p. 147-148)

> Lizza começava a compreender que mesmo ela era retrógrada em comparação com a juventude que vivia a realidade dos tempos que corriam e tivera um estágio de cultura em época própria. Tida na obrigação de continuar a tradição judaica no lar, agora que a mãe era falecida, e participando dos problemas ideias do pai, diferenciar-se até certo ponto das irmãs, que não se sentia na obrigação de amar essas irmãs tão mais velhas e torturada, o que lhe causava desapontamento e mágoa. (LISPECTOR, 2005, p. 156)
> Continuava, é certo, a lecionar e a estudar, mas percebia que alguma coisa não estava indo bem. (LISPECTOR, 2005, p. 157)

Essa mensuração temporal do “eu” por meio do “outro” encontra eco que repercute a voz da narradora no romance. Viver nos ditames dos passos alheios transforma o tempo em território de (des)poder e a falta de um sentido próprio se traduz na perda de espaço para se autogovernar. Com força, a narrativa aciona cenas imagéticas que operam num processo da representação, capaz de expor sensibilidade e profundidade, como se pode ver em:

> Muitas eram as vezes em que ela se detinha em meio a uma palavra, um gesto, com a sensação esquisita de mirar-se por trás de si, como se um segundo eu tivesse a espreitá-la. E, assim se observando, pergunta-se por que tinha de conquistar sua liberdade hora após hora, cotidianamente, por que era preciso alimentá-la sempre com novos alentos? Sobretudo, como continuar a calar para não ferir, não magoar? Até quando poderia continuar fazê-lo? Ainda agora, como poderia falar ao pai, sem fazê-lo sofrer, ele, que quisera casá-la com um religioso estudante de *Yechivá*, para que continuasse a tradição sagrada, manter a unidade familiar da família — como iria falar-lhe a respeito de Vicente?
> Lágrimas de amargura vieram-lhe aos olhos, quando rememorou todos os pequeninos nadas que gradativamente foram tecendo a teia da qual não mais sabia como desvencilhar-se (LISPECTOR, 2005, p. 158).

Daí o debruçar da narradora sobre a passagem moldada pelo tempo. A marcação como estrutura, longe de se curvar aos ditames de uma cronologia, governa-se pela fusão entre presente e passado, através dos lapsos de memória visto na fragmentação textual, cuja estratégia é aproximar o distanciamento dos

fatos no transcorrer temporal, porque o que está sendo dito “lhe parecia tão irreal e ao mesmo tempo tão vívido” (LISPECTOR, 2005, p. 192).

O que se vê em *No exílio* e em *Retratos Antigos* é o anseio pela domesticação de Cronos, porque a história acena para a presença de imagens e símbolos da imaginação, tornando-os constantes no nível do que se pode ser representado. A autobiografia de 1948 propõe questionamentos vários, repensa valores, promove revisões ideológicas, por exemplo. No romance, há interrogações lançadas na tentativa de promover um discurso em prol de uma problematização de fatos imaginados em detrimento do processo relativo das experiências vividas: “– Então a vida é só isso?” (LISPECTOR, 2005, p. 147), questiona Lizza. Ao mesmo tempo, questionava o pai a respeito de Lizza:

> Que tempos estes, os que corriam? Que reservar o destino escolhido por ela? Mas que bem poderia advir para uma mulher de muito saber? Por outro lado, como não ceder, se, através dela, revivia seus próprios sonhos fracassados?” (LISPECTOR, 2005, p. 148).

As perguntas reativam lembranças e, com isso, a autora aciona o domínio das imagens imateriais, ou seja, reluz questionamentos há tempos guardados no arcabouço da memória. Nesse sentido, as lembranças podem aparecer como visões, esquemas, modelos ou representações. Elisa permite uma leitura que questiona o equívoco de concepções que dividem o mundo feminino em dois tempos coarctados: o tempo remoto da submissão feminina e o tempo atual da existência mais exitosa da mulher. O que se vê no desdobramento do enredo é uma voz que (re)examina a questão, sob pena de se idealizar a fase atual das mulheres, passando ao largo dos problemas e das dores vivenciados:

> Pinkhas sentou-se em frente dela, e foi direto ao que vinha:
> — Lizza, não se pode viver só a vida inteira. Você não é mais criança, é uma moça culta, depois prosseguiu. — Ouça-me. — Ainda hesitou um pouco, depois prosseguiu. — Sei de um jovem que se interessa por você. Falaram-me nisso, encontrei-o ontem, por acaso — arrematou. E, como visse conturbado o semblante da filha, ajuntou com severidade:
> — Lizza, as meninas estão crescidas. É tempo de pensar nelas.
> — Case-as, pois — respondeu severamente. — Que não espere por mim. Talvez, mesmo, nunca me case — concluiu desviando o olhar. O sofrimento do pai lhe doía, doía-lhe a própria impossibilidade de aquiescer. E, por mais que lhe pesasse, não pode deixar de observar: — Nem todas as famílias são iguais, nem toda gente pode viver do mesmo modo. Convenhamos que nós somos um pouco diferentes. Você mesmo, papai, por que não tornou a casar? Por que não refaz sua vida? Não esperem por nós, e que as meninas

> não esperem por mim. Cada qual deve seguir o seu destino, viver a própria vida.
> — Ainda que desgraçada?
> — ... ainda assim. Cada qual deve valer a si mesmo. Pinkhas observava a filha com pasmo. Havia maturidade e uma estranha determinação em suas palavras. (LISPECTOR, 2005, p. 166).

Assim, Elisa Lispector, através de uma narradora engajada com questões temporais de sua época, usa Lizza para romper com o discurso heteropatriarcal e (re)criar as suas imagens memorialísticas, mostrando a face corrosiva de Cronos. Por via da memória, a autora-narradora-personagem não nega a existência do cronológico que tudo impõe, tudo arrasta e tudo destrói, mas evidencia a lembrança capaz de transcender, vencendo Cronos através de sua criação autobiográfica.

1.2- **“Deixei em vagos espelhos / a face múltipla e vária”**

viajei em muitas faces
emigrei de tantas formas
à procura do meu rosto

de um espelho para o outro
desde antes a até
atrás da imagem buscada

cada onda que vai
me arrasta
uma face transmitida

na procura de que rosto
quantos espelhos quebrei?
por quais águas me afoguei?

(Helena Parente Cunha, 1980, p.84)

No verso de Marly de Oliveira, emprestado como título, e no poema de Helena Parente Cunha, em epígrafe, a memória se apresenta com os contornos da cognição, da afetividade e da imaginação. Assim, a autora-narradora-personagem de *No exílio* e de *Retratos antigos* é um ser que recorda de diversas formas. No fluxo temporal em que o enredo é apresentado, o presente compreende o passado na tentativa de melhor assegurar um porvir mais ditoso. O que se tem no sumo de

ambas as narrativas é a memória revisitada. Com isso, é possível assegurar que as outras personagens que compõem o mosaico mnemônico de Elisa Lispector são reavivadas por um ato de recordação individual que, a partir daí, se faz coletiva.

Alcançar memórias longínquas estabelece um dueto com o esquecimento, ora desejado, ora temido, conforme a relação do sujeito que recorda. O que se pretende dizer com isso é que Elisa tece considerações sobre o próprio ato de lembrar. Toda uma gramática da (des)memória, numa construção ficcional, se faz presente em léxicos, como “Lembro”, “Reflito”, “Recordo”, “Sinto”. Essas composições verbais são ações constantemente empreendidas e verbalizadas pela autora, dando à narrativa um toque intimista. Rememorar configura-se praticamente como a ação principal das personagens que, inertes em relação a um presente caracterizado pela insatisfação, angústia, incerteza e, não raras vezes, pela insipidez, encetam mergulhos em si mesmas.

Assim, é no limiar da sua trajetória e percepção que a autora recria um passado e entrega uma narrativa para as futuras gerações da família Lispector. Voltando à ideia da memória enquanto espaço, em uma passagem de *No exílio,* Lizza, internada em um sanatório para cuidar da sua saúde, realiza um deslocamento concomitantemente espacial e temporal. Nesse lugar de reabilitação, reduto do isolamento e por consequência da solidão, perde sua imobilidade de lócus rigidamente fixado e se transmuta e se transporta “de alguma forma em contato com o mundo lá fora” (LISPECTOR, 2005, p. 198).

E é na vontade de buscar esse outro lugar que Lizza se depara com uma realidade caótica: “Guerra civil na China, guerra na Grécia, insurreições na América Latina, e agitações e tumultos na Palestina” (LISPECTOR, 2005, p. 198). O sanatório constitui o cenário em que ela realiza uma tarefa árdua: a de voltar no tempo e constatar que, mesmo com avanços e recuos, derrotas e vitórias, “continua a arrastar-se a solução do problema judaico” (LISPECTOR, 2005, p. 200).

A personagem Lizza é construída por meio da memória voluntária juntamente com a memória involuntária. Nessa soma, formam um constructo epistemológico, conforme aponta Henri Bergson, em *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Para o filósofo francês, as imagens de ambas as memórias evocam o conjunto dos fatos que compuseram suas trajetórias de vida. Ou seja, no processo indomável de recordar, promovem-se transformações na própria história nas lembranças.

A narradora-autora de *No exílio* cria uma história das lembranças. Em *Retratos Antigos*, é a própria Elisa frente a frente com seus personagens de papel, num processo de reflexão e análise, típico de quem quer rever e remodelar o próprio destino através das fotografias. É nessa busca obsessiva do passado que Lizza-Elisa caminham por um esforço de vontade e por um atual acontecimento de busca capaz de guardar recordações.

Como boa colecionadora de memórias, Elisa Lispector soma uma narrativa baseada em sensações, lembranças, culpa e dor. Lembrar, por mais inevitável que seja, torna-se experiência abjeta, sendo necessário expurgar. O vazio, a solidão, as angústias e os medos traduzem memórias doloridas. Assim como bem aponta a narradora, ao afirmar que:

> Poucas eram as famílias que os visitavam, porque Marim era doente, e a casa triste e pouco convidativa para estranhos. De longe em longe, levava a filha mais velha ao clube israelita. A mãe dizia que era preciso ir, que não se importasse com ela. Lizza ia. Mas era como sair de um barco e jogar-se ao mar. Sentia-se deslocada naquele meio onde não conhecia ninguém e era diferente de todos, parecia-lhe. O pai a recriminava, falava acerba e tristemente. “Aquilo era porta-se como selvagem. Quando chegaria ser gente?” Ela ouvia e calava. Sofria mais pelo desgosto que dava ao pai do que mesmo, pelo próprio desapontamento. Em casa encontrava a mãe chorando – que eles deviam sair, sim, que não queria estorvar. Lizza roía-se de remorsos, prometendo a si mesma não mais sair, não mais deixar a mãe naquele estado (LISPECTOR, 2005, p. 117).

As lembranças podem trazer sofrimento e causar tristezas. Em *No exílio*, a memória também se constrói por um vazio como matéria do rememorar. A narradora parece transitar por recordações tão vivas e latentes para relatar fatos isolado, fazendo com que a memória reviva sensações que há muito tempo ficaram guardadas. Lizza recorda detalhes tão precisos como, por exemplo, o carinho que o pai destinava às irmãs e ela.

> Entrava em casa confortado, depois de um dia árduo de trabalho. Sentia-se seguro de si-, mais comunicativo. Após o jantar brincava com a pequena Nina ao colo. Beijava-lhe, enternecido, os pés minúsculos, retendo-os demoradamente na concha da mão, enquanto comprimia docemente o tenro ser de encontro ao peito. E se Ethel se mostrava enciumada, sentava-a sobre a outra perna e ficava entreter-se com as duas. Para com Lizza tinha uma atitude diferente. Afagava-lhe silenciosamente a cabeça, às vezes apenas se detendo a fitar-lhe o rosto magro, os membros finos e longos, a boca sem expressão definida, os olhos selvagens. Ela era feia, desgraciosa, e aquilo lhe doía (LISPECTOR, 2005, p. 77).

A voz da narradora, que por sua vez concretiza a história através de Lizza, sublinha os fatos e os sentimentos que sucederam deles. A personagem recupera a

sentimentalidade das cenas vividas, os afagos, os olhares. No entanto, reviver esses momentos lança a personagem aos assombros, a inquietante dúvida do que poderia ter sido, mas não foi, do que poderia ter tido, mas não teve. O capítulo da sua história de vida que não foi escrito e que só o pode ser a partir da memória-imaginada, indaga Lizza: "— E se eu não gostar dele? Pois nem se quer o conheço, como mandar buscá-lo de tão longe? Que se fará depois? Que se fará se eu realmente não quiser casar com ele? De mais a mais não quero mesmo, nem quero me casar" (LISPECTOR, 2005, p. 140).

Fortemente afetiva, a memória se funde e se confunde com a noção de desejo. Nas autobiografias, ela convoca o registro da arte fotográfica como mecanismo de conservação e resgate do passado. Num determinado momento de *No exílio*, a arte beira à realidade. A personagem, ao contemplar um retrato emoldurado, não só recorda o fato que dera origem a essa fotografia como também tece as sensações vividas pela personagem nos momentos em que olha a imagem. Ao criar, ela lembra, ao lembrar, ela cria: "Lizza contemplava a fotografia, atônita, o coração batendo descompassado. — Este é teu primo Benny, filho de meu irmão" (LISPECTOR, 2005, p. 139), e "continuava a fitar o retrato; olhava como que por entre uma névoa, os olhos rasos d'água, e custava entender" (LISPECTOR, 2005, p. 140).

Se em alguns momentos da prosa literária a personagem se põe a contemplar fotografias, como é o caso em *No exílio*. Em *Retratos Antigos*, Elisa se espanta ao abrir o álbum de família e não encontrar o retrato de seu avô paterno Shmuel, como lhe era esperado. A autora não oculta a fotografia, como muitas vezes faz a memória num apagamento de rastros e infortúnios do passado. Na referida obra, a imagem em papel desse avô simplesmente inexiste, o que a faz criar. A partir do fato de não a encontrar, ela se torna o objeto de desejo a ser desvendado, restaurado, imaginado.

As memórias compõem procedimentos psíquicos, constituindo um mecanismo de perpetuação de algo ou alguém a quem se quis/quer bem. Por meio delas, eternizam-se fatos e pessoas amadas do passado, representados pela tônica do presente. É o que ocorre em *Retratos Antigos*, quando a autora não vê a fotografia tão esperada do avô. No entanto, as incisivas lembranças parecem transcorrer no tempo num arquivo feito de imagens provindas de outrem, resguardadas pela memória. Diz Elisa que:

> [...] pelo fato de não havê-lo conhecido, a sua estatura tenha passado a crescer na minha imaginação, sobretudo depois que visitei uma Casa de Oração em *Sáfed*, em Israel, e ali tenha sentado sobre longos bancos em volta de uma mesa bem grande, vergado sobre imensos Livros Sagrados, homens vestidos de brancas túnicas rituais, de longas barbas brancas, as alvas mãos quase translúcidas, rostos amaciados pela vigília, e de olhos grandes e meditativos que pareciam ver através de nós, os visitante.
> É com esses homens santos que eu assemelho o avô Shmuel. (LISPECTOR, 2012, p. 88)

Pela imaginação, a figura do avô se constrói repleta de admiração e respeito. A memória se reveste da função de perpetuar o caráter idealizado de um ser que parece incólume aos olhos da autora. É o empenho dela em querer tornar presente a fotografia de um personagem ilustre, a partir de um caráter positivo posto que, ligada à vida, apresenta-se na luta contra o esquecimento. É pensando nesse caminho que a memória é entendida por Gilbert Durand como um "redobramento dos instantes e um desdobramento do presente" (DURAND, 2002, p. 402), permitindo a "sobrevivência e a perenidade de uma substância" (DURAND, 2002, p. 402). Através da repetição dos instantes temporais que lhe é correlata, o ser humano consegue digladiar diante do tempo.

No que se refere à constelação de símbolos que gravitam em torno das imagens, figuras como o porão, o quarto e o sótão se destacam como verdadeiros espaços que emolduram esse quadro Lispector. Para narradora de *No exílio*, as memórias acionadas de forma conturbada, como num pesadelo, teimosamente ressurgem. Imagens de um lugar escuro e úmido aparecem involuntariamente e, ao narrar o horror vivido, faz do porão a grande metáfora do exílio:

> No porão, o calor e o ar viciado sufocaram. Marim dormitava, após um dia de náusea e mal-estar. Ethel e Nina também dormiam. Só Lizza não conseguiu conciliar o sono. Virava-se constantemente de um lado para o outro, cansada, enervada. Pressentia o navio cortando as águas escuras, seu trajeto marcado pelo balançar cadenciado com que o navio se inclinava para um lado e outro, como o carpir de uma mulher velha, sem forças nem consequências, num ermo sem vim. E quando uma ratazana enorme e lerda, os pequeninos olhos fuzilando por entre o pelo cinzento e repelente, passou sobre o travesseiro, roçando-lhe o rosto, toda a sua tensão nervosa explodiu em asco e revolta. Mordeu as mãos para não gritar, a fim de não acordar os que dormiam (LISPECTOR, 2005, p. 93).

Toda cena recriada assume relevância, como elementos propulsores da construção ficcional. O próprio homem, no entanto, é também memória do homem; o próprio corpo é memória de outro corpo; um traço ou detalhe da face de um ser revela redobradas faces de outros seres. Isso se observa sobretudo nos episódios em que as personagens, lançando mão de uma espécie de associação, acentuam

os traços de parecença familiar que há entre elas. Em *No exílio*, Lizza se reflete na figura do pai: “ — Mas eu não dormirei esta noite — decidiu. — Já era grande. Tinha oito anos, e queria proceder como o pai. Desejava sofrer tudo quanto os grandes sofriam.” (LISPECTOR, 2005, p. 10). O olhar para si também é um ato de mirar e se projetar no outro.

A tipologia estabelecida pelos estudos sobre a memória, numa perspectiva histórico-social, segundo o psicólogo francês Maurice Halbwachs, diz que a memória individual e a memória coletiva ganham destaque nessas discussões, porque, entre memória, história e testemunho, o que lembramos, mesmo aquilo que tenhamos vivenciados sozinhos, é matéria de memória das outras pessoas com as quais convivemos.

Ainda nessa linha do pensamento, sem desconsiderar a relação dialética entre indivíduo e sociedade, a psicóloga Ecléa Bosi assevera a primazia do individual sobre o coletivo, sublinhando a possibilidade de um evento ocorrido no passado assumir relevância para somente uma das pessoas do grupo que o vivenciou: “Por muito que deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda. Ele é o memorizador das camadas do passado a que tem acesso” (BOSI, 1994, p. 411).

É tirando partido desses críticos do saber que as obras autobiográficas de Elisa Lispector podem ser vistas por uma perspectiva notadamente histórico-social. No fluir das interpretações, compreende-se os estudos sobre a memória, a partir de uma envergadura bastante ampla, cujo enfoque recai especialmente sobre acontecimentos coletivos como guerras, preconceitos e genocídios, formando o pano de fundo do enredo de *No exílio*.

Em muitas passagens das narrativas aqui estudadas encontramos expressões que particularizam bastante a memória da autora-narradora-personagem. A utilização recorrente das cenas em que Lizza se vê sozinha frente à vida, evidencia um processo de subjetivação dos atos de lembrar. Em *No exílio* há uma cena emblemática de uma memória individual na qual Lizza precisa enfrentar. Em pé à porta da casa da austera tia Dora, ela reaviva o momento e o constrói enquanto memória, como se nota:

> Lizza voltou à realidade, às preocupações. Quando clareou, pegou as crianças e foi saindo. À porta, deram com a tia.
> — Para onde vão assim tão cedo? Que há?
> — Nada, não. Vamos para casa.
> — Vão para casa? Mas vocês ainda não tomaram café.

> De mais a mais, não têm que ir a parte alguma — acentuou, autoritária. — É aqui que vocês vão ficar. (LISPECTOR, 2005, p. 103)

Agora, do ponto de vista da recorrência de imagens coletivas, inúmeros são os episódios em que a narradora relembra uma condição ou um fato que o irmana a todo um grupo, como a própria temática da guerra, do êxodo, dos *pogroms*, como já falado anteriormente. No entanto, fatos do cotidiano de Lizza também estampam a memória coletiva da autora. A memória, muitas vezes, assume um papel nitidamente político, ao denunciar, por exemplo, ideologias e condutas de vida pautadas no preconceito, na exclusão ou no autoritarismo. É o que se pode ver em uma passagem de *No exílio*:

> O breve período escolar, durante uma curta permanência da mãe em casa, marcara-a com experiência dolorosa. Convencera-se de que as relações com as meninas de sua idade não mais seriam possíveis. Sofrera durante as aulas, vendo-se desanimado crescida para estar entre as crianças que apenas se iniciavam nas letras; nos recreios, a sensação de mal-estar aumentava ainda mais.
> — Diga cadeado, diga. — As crianças cercavam-na e a apoquentavam, com maldade.
> — Ca-de-a-do — repetia, pondo acento em cada sílaba, com medo de errar. A meninada ria, pulava em torno, uma puxando-lhe a saia, outra o cabelo maltratado. Suportava de dentes cerrados, contendo-se para não dar parte de fraca. Se chorasse, seria pior... A alegria ruidosa das outras não a contagiava, mesmo quando se mostravam benévolas e condescendentes para com ela, a imigrante (LISPECTOR, 2005, p. 107-108).

Assim, no processo de recordação, ela mira a criança, a mulher e o estrangeiro, a fim de dar visibilidade a uma lembrança cometida aos exilados que sofrem em terras estrangeiras. Assim procedendo, a autora faz da voz da narradora a expressão de grupos, não raras vezes silenciados pelo ocidental modelo de vida.

Portanto, uma vez examinados tais traços da narrativa, os processos rememorativos, a relação entre memória e imaginação, a constelação de símbolos em torno das imagens da memória e a identidade social dos sujeitos que recordam, atestam o estatuto de *Mnemósina* como moldura dessa construção. Das águas recordativas, a literatura combate o devir implacável de Cronos, porque a arte tem o poder de desmantelar a efemeridade do tempo frente à vida, à história, à memória. Uma vez lançada para o papel, a narrativa garante o seu lugar de permanência frente ao tempo.

Nesse sentido, quando se pensa em uma determinada autobiografia, implica perceber tal obra num paralelo não hierárquico entre real e irreal. Se Ferreira Gullar dizia que a “a arte existe porque a vida não basta”, isso significa levantar em

consideração questionamentos caros às obras de cunho autobiográfico: O que pode ficar de um autor em sua obra? Se considerar que fica pouco, é possível separar vida e arte? Se pensar que fica muito, vida e obra se fundem e se confundem? O vivido se mescla ao inventado ou a representação literária segue ileso de qualquer sombra da referencialidade biográfica? Há exclusividade em algum desses processos? Há predomínio de algum deles?

O que se pode ter de respostas categóricas ofusca a complexidade da questão, posto que é preciso relativizar, sob pena de pronunciar tolamente falsas colocações de verdades sobre o compor literário e seus meios. Com isso, os estudos autobiográficos, passando ao largo das noções do absoluto, assumem importância na medida em que, ao lado do estabelecimento de traços que irmanam um autor a um conjunto mais amplo, permitem ressaltar a imparidade do escritor com suas obras.

Vida e obra não guardam os rastros uma da outra? Em se tratando das obras autobiográficas de Elisa Lispector, como o acessar da memória revela ou encobre vinculações entre o vivido e o imaginado? Como o resgate do passado deixa entrever o autobiográfico no literário? A autora se constitui de memória ao mesmo passo que sua obra é memória de sua autora, uma vez que tão várias são as temáticas presentes em sua escrita. Nesse caminho estreito entre realidade e ficção, vimos que em *No exílio*, como também em *Retratos antigos*, a própria autora, no seu processo de recordar, resgatar, criar, transfigura a experiência vivida em arte, por meio de recursos vários que asseguram o ambíguo lusco-fusco entre autobiografia e ficção.

Em *Retratos antigos*, a escritora se apresenta primordialmente por passagens de teor metaliterário, ao refletir, teorizar e ponderar sobre questões várias a respeito do processo da criação. As autobiografias estudadas nessa dissertação se estabelecem em torno da recriação — o ofício da arte:

> Por um momento, deteve-se na lembrança do pai, e sentiu uma tristeza muito funda. Depois tornou a mergulhar nos seus devaneios. Deslumbrava-se com a própria capacidade de sonhar e de evadir-se da mesmice angustiante de em derredor. Por exemplo, fitando a estrela que se avistava através da telha de vidro, podia alçar-se até ela, abandonando a casa da tia, em seguida a cidade, e a Terra, elevando-se sempre, até ver o mundo pequenino assim, girando no espaço aberto. E o espaço se ampliando cada vez mais e mais [...] De repente deteve -se intrigada (LISPECTOR, 2012, p. 102).

A autora-personagem-narradora utiliza a memória como um processo dinâmico capaz de compor uma narrativa lúdica, fazendo com que a narrativa alcance poeticidade através do memorialístico. O rememorar é capaz de neutralizar o domínio do tempo em sua trajetória de vida. E o livro, lócus através do qual ela registra esse resgate de sensações pretéritas, é a forma que encontra de perpetuar as lembranças contra as faces tenebrosas de Cronos:

> Com movimentos bruscos, começa a despi-la. A mãe deixa-se levar, despir-se brutalmente. Não diz nada. Nada diz nada. Não emite uma queixa. Apenas cerra um pouco os olhos. E à proporção que Lizza vai despertando de todo, libertando-se do demônio da ira, ao contato do corpo morno e submisso da mãe, vai percebendo seu sofrimento mudo, sem recriminação. Remorso e piedade acordam nela por essa criatura sofredora e sem defesa (LISPECTOR, 2005, p. 120-121).

Lizza lembra de uma cena tão tocante a ela que transmuta seus efeitos na arte de contar. O que é narrado é o que é apresentado. O tempo em seus efeitos não a livrou desse acontecimento. Adiante, é interessante observar que, ao resgatar uma lembrança da infância, a autora promove uma reconstituição, através de cenas que, com a sensibilidade aguçada, criadas a partir de uma imaginação do concreto no fantástico, o real e o são correspondências aleatórias e inusitadas. A narradora amplia seu universo através de memórias de pessoas, de fatos e de cenas que abrem espaço fértil para criação, vê-se:

> As crianças, Lizza e os filhos de seus irmãos, vão tomar banho no rio, o mesmo rio que ele se banhara em menina. Por cima do rio havia uma ponte grande, muito alta, por onde passava o trem, e quem estivesse no rio, via-o surgir bruscamente numa extremidade da mata contra o fundo azul do céu e, após atravessar a ponte, com o possante ruído de ferro sobre o ferro, às janelas dos vagões assomado rosto e lenços e esvanecerem-se velozmente, como um sonho, torna-se a desaparecer na mata e em seguida no céu. Para Marim, de olhos avidamente abertos para a vida, aquelas visões eram arrebatamento e tumultuo. Ficava depois por muito tempo sentada na grama, os braços em laçados as pernas, o rio secando sobre a pele numa carícia mordiscante e cálida dos raios do sol, sonhando com o viajar um dia, sair da aldeia, correr terras (LISPECTOR, 2005, p. 62).

Nesse cenário, em diálogo com a mãe, Lizza parece transcender a rasteira concretude do real. Pela inquietação constante, pelo assombro e surpresa diante do mais corriqueiro dos fatos, pela curiosidade das infinitas correspondências, ela, como costume de muitas crianças, tudo questiona. Para menina viajante, tudo pode ser questionado ou tudo pode ser porque poque a narrativa permite diálogos e episódios daquela que foi, na infância, um ser em permanente desejo de tudo

conhecer, tudo compreender. É o mundo que Lizza quer conhecer através do esfacelamento das fronteiras entre o real e a fantasia:

> [...] A essa lembrança, caiu bruscamente na realidade, com um estremecimento de pânico. “Para onde iam, e que ia ser feito deles? ” E pela primeira vez sentiu realmente medo do desconhecido.
> — Mamãe, você se lembra, quando íamos à casa do vovô? Dir-se-ia um eco aos pensamentos de Marim.
> — Lembra-se, mamãe? — insistia Lizza. — Era tão bom.
> Eu tomava banho no rio, e havia uma ponte por cima do rio, uma ponte alta! E à noite quando eu ia despedir-me de vovô, ele me sentava nos joelhos e dizia, dizia...
> Interrompeu-se, mexendo-se desassossegada. Não devia ter falado no vovô. Mamãe também sabia o que “eles” lhe tinham feito.
> — Continue, filha, continue.
> — ... Eu dizia — prosseguiu arrastando as palavras com desânimo muito grande na voz — , eu dizia *spokoinaia notsch*, e vovô só queria responder a *guite nkht* Mas não era por mal. Vovô era tão bom....
> [...]
> — Mamãe, como é a América? É muito grande? É longe daqui?
> — A América? Sim, é muito longe, ainda. Sim, a América é grande.
> — E eu vou para o ginásio, mamãe?
> — ... com uniforme novo e uma insígnia de prata?
> — Sim, a América é longe, muito longe, para os vêm pela interminável estrada de reveses... (LISPECTOR, 2005, p. 62-63).

Com essa visão de mundo real e imaginado, a criação aparece de forma indomável porque se faz através de imprevistos, pelas estreitas molduras que encenam e são ao mesmo tempo encenadas. E, dessa forma, Lizza vai descobrindo que perguntar pode levar a alegres descobertas, mas também ao conhecimento de fatos dolorosos, cuja força reside muito menos na sua natureza real ou fictícia, mas nos sentimentos que são capazes de despertar naquela menina de cosmovisão tão própria e distinta. Diante da dor, a memória é revisitada, desafiada, revirada do avesso e despida de qualquer pretensão de totalidade. Não são raras as passagens em que a escritora narra suas recordações pelo viés da hesitação:

> Lizza aproximou-se, chegou seu rosto ao dela para captar-lhe as palavras ao menos pelo movimento dos lábios. Era um nadinha, só virar a página do livro que tinha no regaço, mas tanto chamara inutilmente que os nervos se lhe agitaram. A voz aclarou-se repentinamente, e todo o seu desespero calcado irrompeu.
> — Lizzutschka, vire a página, cruze-me os braços. Ajeite a almofada. Lizza, minha filha, não quero mais viver, não posso mais.
> E agora Lizza quem chora, e Ethel que, de ponto, se transforma de uma alegre meninazinha numa criança sofredora. E não há rogos, nem lágrimas, que façam a mãe serenar. Enquanto se consome nesse tormento, Lizza olha o relógio.
> — Mamãe, assim você piora, tenha pena de você e de nós. Não chore mais. Preciso ir para escola. Vamos, vamos para mesa.
> — Não, não vá hoje, só hoje...

> — Mas, mamãe, ontem você também não queria que eu fosse, e viu, não aconteceu nada. Vou fazer tudo para você não precisar de nada até que eu volte. Depois, ficarei com você o tempo todo, sem sair de perto. Então, mamãe, vamos. (LISPECTOR, 2005, p. 122-123)

A memória da infância, muitas vezes resgata em estudos advindos de posições teórico-científicos que se debruçam a entender e a formar uma epistemologia, se impõe à assimetria da relação sujeito e objeto do conhecimento. Nesse sentido, na autobiografia, fala o adulto e comumente não fala a criança. Os estudos de Marisa Lajolo já apontavam para esse caminho. Em um considerável número de textos que constituem os discursos das diversas áreas, a voz do eu infante perde terreno para a unilateral dicção adulta. Com isso, estabelece-se o adulto como único sujeito de enunciação, fazendo com que a criança seja mera condição de seu lado já maduro. Para autora de *O que é literatura*:

> [...] por não falar, a infância não se fala e, não se falando, não ocupa a primeira pessoa nos discursos que dela se ocupam. E, por não ocupar esta primeira pessoa, isto é, por não dizer eu, por jamais assumir o lugar de sujeito do discurso, e consequentemente, por consistir sempre um ele/ela nos discursos alheios, a infância é sempre definida de fora (LAJOLO, 2003, p. 230).

Ao se referir a tais concepções formuladas pelas disciplinas que consagram sua atenção ao estudo dessa fase etária da vida, a pesquisadora Marisa Lajolo deixa entrever como reverbera um perfil de criança traçado pelo ponto de vista do seu devir adulto:

> Foi, aliás, através de diferentes formulações destas disciplinas que começaram a circular diferentes concepções de infância: primeiro, vendo a criança como um adulto em miniatura; depois, concebendo-a como um ser essencialmente diferente do adulto... (LAJOLO, 2003, p. 232).

Lajolo percebe, então, a assimetria da relação sujeito / objeto de conhecimento no que se refere à infância. Com isso, não implica proclamar uma atitude epistemológica diametralmente oposta. Assim, conceber a criança como o único ser capaz de falar de si e do universo tal como o compreende seria afirmar categoricamente que só se conhece a criança pela criança.

A questão é complexa e não se trata de polarizá-la em apenas um dos extremos que a compõem. Ainda que, mesmo nesse trabalho, o discurso infantil apareça sob a chancela do discurso do adulto que o editora, selecionando-o e o dispondo no espaço literário, não se pode negar que a voz infantil vai rompendo paulatinamente as fissuras do interdito. Com isso, atenua-se o caráter

epifenomênico da fala do infante em narrativas memorialísticas, uma vez que a infância constitui um outro que não só é por nós olhado mas que também nos olha e que ora revela e ora secreta seus mistérios enrodilhados, porque:

> A verdade da infância não está no que dizemos dela, mas no que ela nos diz no próprio acontecimento de sua aparição entre nós. E, além disso, tendo-se em conta que, ainda que a infância nos mostre uma face visível, conserva também um tesouro oculto de sentido, o que faz com que jamais possamos esgotá-la (LAROSSA, 2006, p. 195).

A imagem da criança Lizza se mostra por feições sentimentais do adulto com o próprio ato de recordar. A imagem afetiva da boneca desprende como um quadro da parede da memória da autora adulta. O “eu” autobiográfico se funde na vida e obra de uma maneira que nos remete às estruturas rememoráveis do ser, a partir de imagens que se desdobram e se encaixam na composição textual entre real e imaginação:

> Em pouco, quase todos os seus brinquedos ela os havia transferido à amiga órfã. Mas quando chegou a vez da grande boneca de Odessa, hesitou entre o muito que a queria e o que, já agora, se fizera um caso de consciência em relação à companheira. Então foi protelando, protelando. Deitou a boneca, e ela fechou os olhos; virou-a e revirou-a, e a boneca dizia mamã. Era uma boneca como não havia igual em toda a cidade. Começou, pois, a oscilar entre sentimentos antagônicos, até que, por fim, apertou a boneca de encontro ao peito e jurou levá-la para América. (LISPECTOR, 2005, p. 51)

A boneca de Odessa é o ponto de contato entre a escritora Elisa e a menina Lizza do romance. Com isso, a fusão vida-obra penetra o real e o imaginário como argamassa para a construção de um romance que é fato e ficção. Partindo de sua experiência particular, Elisa Lispector transcende por meio do evocar de uma memória tão sua e por isso subjetiva o vivido e o imaginado, instaurando o estado de constante interpenetração.

2 - DAS FONTES E MANANCIAIS: POSSÍVEIS APROXIMAÇÕES ENTRE *NO EXÍLIO* (1948) E *RETRATOS ANTIGOS* (2012)

Óleo sobre tela de Pietro Liberi (1605- 1687) representando o tempo (Cronos) sendo vencido pela Verdade (Mnemosine, a titânide da Memória)

2.1 **“A maneira moderna de ver é em fragmentos”**

> Se ainda é tempo de lembrar, se ainda é tempo
> força é guardar espaço na memória
> para esse tempo antigo
> até que tempo e espaço se penetrem
> (Renata Pallottini, 1995, p.187-8)

Para Susan Sontag, a memória fotográfica pode ser vista em fragmentos; já para a Poeta Renata Pallotini, é preciso guardar espaço na memória para que esses retalhos penetrem. Com base nessas posições, *No exílio* (1948) representa o lugar da heterogeneidade dos fragmentos. A obra é composta por 201 páginas e 32 capítulos, e se constrói pela voz de uma narradora em terceira pessoa com referência direta e indireta à autora. O referido romance nasce de mosaicos de imagens, de combinações variadas, de associações de elementos próximos, cuja aproximação se apresenta, num primeiro momento, a partir do símbolo, do mito e do imaginário. Elisa Lispector opera por recorrências e repetições de imagens, colocando-as para representar o humano que, na intimidade da morada, percorrendo corredores, escondendo-se em sótãos ou porões. Atrás de portas, o sujeito mira além do que se pode ver, construindo, assim, “mundo-imagem”, segundo Susan Sontag. Ele é capaz de ver o outro e a si mesmo, tecendo ou destecendo, lembrando e esquecendo sua própria trajetória.

Para um mesmo eu, representado na protagonista Lizza, esboçam-se melancolias, mas também imagens da solidão que moldam seu destino, sua história de vida, a se incrustarem em sua memória, a determinar, de certa forma, seu futuro, ainda que inerte se trate. Para Nádia Battella Gotlib, pesquisadora da vida e obra de Clarice Lispector e, por consequência, de grande parte da escrita que envolve toda a sua família *No Exílio*:

> [...] conta a saga da família. Nesse romance, escrito no Brasil, ao calor da hora de 1948, sob o impacto entusiasmado da fundação do Estado de Israel, aparece o registro detalhado das circunstâncias de vida antes e depois da decisão de emigração, em viagem da Ucrânia para o Brasil, para fugir da fome e das perseguições de que foram vítimas os judeus no leste europeu durante as primeiras décadas do século XX (GOTLIB, 2007-2008, p. 27).

Um estudo sobre um romance autobiográfico requer, de pronto, esclarecimentos a respeito do que vem a ser “fonte da memória”: um estado *sine qua non* do imaginário. A lembrança expande e orienta o âmbito de significação do recordar, formando, então, “a possibilidade de reconstrução de um passado enquanto realidade acontecida, mesmo que seja fictícia enquanto realidade ficcional” (SOARES, 2009, p. 37), como se mostrou no primeiro capítulo.

Para este estudo, é interessante recorrer à mitologia grega, na tentativa de forjar uma conexão não alegórica de algo, mas como “história fantasiosa que expressa o mundo e a realidade humana, cuja essência é uma representação coletiva que nos chegou por meio da tradição” (TORRES, 2013 p. 73). É a partir da história mitológica da mão das musas que se estabelece um diálogo sobre memória e história como forma de comunicar, partilhar e compartilhar as experiências do mistério e do sagrado.

No entanto, ainda buscando um sentido vocabular na tentativa de ampliar o significado dos termos, resta dizer que, segundo os estudos da obra de Jean-Pierre Vernant (2014), o termo “mito”, assim como “mitologia”, aplica-se à história —“lendas e contos” —, e, em um livro literário, pode ter o propósito de ornamentá-lo, enfatizar-lhe os efeitos ou ainda aclarar-lhe os sentidos. Recorrendo a práticas diversificadas — teoria da literatura, crítica literária, história da literatura —, o mito também pode exercer diferentes funções na perspectiva retórica, argumentativa e institucional que varia de acordo com oscilações das épocas e dos gêneros, uma vez que a tradição narrativa se impôs através do tempo. E se o mistério (mito), como é usualmente concebido, pode manter uma relação secundária com o texto literário, bem menos comum será dizer que ele estabelece relação de paridade com ele.

Porém, sublinha-se que não interessa ao século XXI discutir as relações entre mito e verdade, no campo ficcional, em termos hierárquicos. Este debate já foi bem mais caloroso em séculos anteriores e em diferentes perspectivas; como, por exemplo, a da retórica e a da religião. E ao considerar o lugar que o mito ocupa na contemporaneidade, os questionamentos a serem propostos deveriam levar em conta os limites entre dois sistemas — história e memória— que utilizam materiais bem distintos e cuja relação guarda uma complexidade que vai muito além da simples complementaridade ou da mera valorização de cunho memorialístico.

Esse posicionamento clareia a dinâmica que se interpõe entre o autobiográfico e o mito, o (mistério), real e não-real, quando surgem em dada conjunção, se não

houver uma consciência muito transparente de suas especificidades, o que implica entender o texto como relato que “não resulta da invenção individual nem da fantasia criadora, mas da transmissão de uma memória” (VERNANT, 2000, p. 12).

Toma-se um romance autobiográfico e levanta-se a hipótese de que as tramas foram costuradas ao modo “corte e costura” de lembranças —- quando parece ser um microrrelato de si mesmo para caracterizar a heterogeneidade dos fragmentos, calcada em eventos históricos. A força expressiva do relato permanece no texto literário, enquanto os sentidos que dele brotam podem se tornar outros, já que a obra, esta sim, coloca-se à disposição para abarcar o mistério, que passa a servir à literatura a partir das condições existentes: “memória, oralidade e tradição” (VERNANT, 2000, p. 12), como moldura semântica.

Compreende-se, com as ideias propostas que, ao investigar a relação entre história e memória, o que é ficcionalizado no texto literário propõe um exercício de interpretação para compreender a segunda como “pano de fundo intelectual” (VERNANT, 2000, p. 13), “como fio condutor, detectado pela comparação dos relatos, pelo jogo entre suas diferenças e semelhanças.” (VERNANT, 2000, p. 13).

Essa é a dinâmica em *No exílio*. Por via das informações fornecidas pela narradora, os leitores têm acesso aos fatos que compõem a trajetória de (sobre)vida de Lizza: a escolha de não aderir ao casamento por convenção, a morte da mãe e a sua postura perante tal perda, diante de constantes oscilações de temperamento do pai, os cuidados com a casa e com as irmãs, o preconceito sofrido na escola, a necessidade de manter viva a cultura judaica em outro território, a vontade de se sentir pertencente a um lugar, a relação conflituosa com a tia Dora, a escolha por seguir nos estudos e a profissão escolhida.

No fluir da leitura, é possível observar que a narrativa se configura a partir de um eixo espacial: a fuga do país de origem para o Brasil. A autora engendra uma organização entre *flashbacks*, assim como a memória apresenta seus desvios, seu vai-e-vem, seus ziguezagues. Nesse descompasso, a narradora apresenta os fatos e as personagens no comando desse relativismo instaurado pela disposição temporal do romance.

A história já começa a ser apresentada “com o grito do jornaleiro anunciando a criação do Estado Judeu” (GOTLIB p. 64) e os leitores passam a conhecer a histórias de vida já desde a primeira página da narrativa. Algumas pistas são anunciadas para, já de pronto, revelar a estreita relação com a vida da autora. Para

Bella Josef, esse mecanismo de interconexão faz de *No exílio* o romance mais autobiográfico da autora. E não diferente dessa postura, Nádia Battella Gotlib ressalta que:

> É bem verdade que a narradora tenta disfarçar as fontes, mas mantém a ambiguidade que favorece a relação de semelhança com a história familiar. Veja que a questão dos nomes, por exemplo: altera nomes próprios no romance, conservando, contudo, semelhanças fonéticas. Isto é, afirma ser outro e, ao mesmo tempo, sugere ser o mesmo. Basta comparar os nomes que figuram no romance com os nomes que figuram no passaporte da família, expedido pelo Consulado da Rússia, em Bucareste, e ali mesmo traduzidos para o francês, e com os nomes tal como aparecem registado nos documentos expedidos pelo Brasil, como as certidões de nascimento, ou seja, com os nomes que os Lispector adotaram no Brasil. Cito as três sequencias: Pinkhouss (Pedro, o pai, no registro do passaporte) torna-se Pinkhas (no romance), e Pedro (no Brasil); Mánia (passaporte) torna-se Márim (no romance) e Marieta no Brasil; Leia (no passaporte) torna-se Lizza (no romance) e Elisa (no Brasil). Tania mantém o mesmo nome, nas três situações: é a que menos muda. E o nome da mais nova é o que mais sofre alterações: é Haia (no passaporte) torna-se Nina (no romance) e, finalmente, Clarice (no Brasil) (GOTLIB, 2012, p. 64).

> [...] Os nomes do pai, da mãe e das duas irmãs, ou são exatamente iguais ou muito semelhantes entre si. A alteração mínima ao mesmo tempo favorece a relação de semelhança sem desmanchar a da diferença. O cotejo entre dados aí narrados e registros documentais de pessoas da família permite constatar que a história que aí se conta é a da família Lispector (GOTLIB, 2012, p. 65).

Por via da memória, Elisa dá a conhecer as pessoas que vão compor seu enredo e seus destinos. Os leitores tomam conhecimento da trajetória de vida de cada personagem, de cada outro que contracena com Lizza. Paulatinamente, no ritmo determinado pelo entremeio do eixo espacial da narrativa, instauram-se conflitos do presente e do passado que convivem concomitantemente no imaginário da protagonista. Desse modo, entre recuos e avanços, *proche en proche*, a autora nos apresenta não só as personagens da família Lispector, mas também os conflitos e a relação que mantém com eles.

Ao contemplar a história narrada, conforme orienta Halbwachs, os fatos são fragmentados também como forma de alicerçar as vivências humanas. A maneira de interpretar promove um exercício que, além de fomentar uma suspensão no fluxo temporal da leitura, proporciona ao leitor deparar-se com momentos epifânicos, nos quais se conjugam fulgor, surpresa e revelação de situações acontecidas, como um procedimento de “se fazer lembrar”. Segundo Angélica Soares: “pensar sobre a literatura é pensar com a literatura e, simultaneamente, incluir o pensar sobre e com

a memória" (SOARES, 2009, p. 14). Nesse caso, a autora de *Transparências da memória: estórias de opressão* diz que:

> [...] escrituras memorialísticas, ao se construírem como metamemória, apontam para a natureza ilimitável da própria memória que, sendo assim, torna improcedente: fragmentar o tempo em momentos estanques (exclusivamente passado, presente e futuro); demarcar fronteiras entre percepção e imaginação, realidade e ficção, dissociar lembranças e esquecimento; limitar o sujeito da recordação a uma concepção fechada e individualizadora e separar tempo e espaços (SOARES, 2009, p. 14).

Sendo assim, a memória não é transcrição do real dos acontecimentos, mas sim transfiguração. Para retórica, a imagem memorialística favorece um falar sobre ela, enquanto ela própria precisa ter seu mutismo respeitado. Advêm daí os diversos modos de (re)leituras de um relato memorialístico que aparece de forma fragmentada em obras literárias, variando no tempo e no espaço e que jamais será capturado por mera descrição.

Diferentemente, *Retratos Antigos* tem uma outra configuração. Organizado por Nádia Battella Gotlib, é composto por dez textos avulsos de Elisa Lispector, além de contar com uma apresentação da organizadora e um acervo fotográfico que compõe o álbum da família. Evidenciando-se, assim, a presença de imagens que sugestionam redobramentos. Aqui, percebemos que Elisa promove um trabalho diferente do que foi proposto em *No exílio*, mas com linhas próximas e com muitas possibilidades de cruzá-los. No romance autobiográfico, é possível perceber imagens fotográficas que saltam ao olhar dos leitores através do conteúdo narrado, já em *Retratos antigos*, a autora parte da fotografia para narrar a trama. A esse processo de encaixamento, tanto o romance de 1948 quanto os esboços organizados formam um álbum fotográfico que se apresenta dialeticamente como continente e conteúdo: circunscrito a uma estrutura maior, o enquadramento do espaço e das pessoas como será visto mais adiante. A autora de *Clarice Fotobiografia* (2007) nos diz que:

> A história que Elisa Lispector intitulou "Retratos Antigos" bem poderia se chamar "retratos falados", ou "história de família", ou "um homem que se perdeu". Esses possíveis títulos, a partir de expressões que aparecem enxertadas nessa narrativa, mapeiam os núcleos de sentido que se desenvolvem ao longo do relato e, de certa forma, definem os eixos de preocupação da autora, que escreve no momento de sua plena maturidade, revisitando o passado para rever seus ancestrais e assim, refazer, pela memória, um percurso de vida pessoal, família e, concomitante coletiva.
> O texto breve, escrito em 28 laudas datilografadas e revistas, contendo poucas alterações, anuncia-se por uma espécie de capa com letras apenas manuscritas e maiúsculas, espalhadas ao longo de uma página

> reaproveitada, com anotações outras. Nessa página encontra-se também o que poderia ser um, entre os tantos títulos possíveis do relato – "História de nossa família". Logo abaixo acrescenta ainda esta frase em tom de aconselhamento "atenção, Márcia"- num apelo para que a sobrinha dê importância ao escrito ali que se segue (GOTLIB, 2007, p 57).

Constituído sob a preponderância de imagens e de símbolos, a representação textual se dá também através da imaginação sintética das pessoas e dos fatos. Elisa Lispector, é movida pela curiosidade da sua sobrinha-neta Nicole Algranti. A autora revela em momentos do texto a saudade dos que foram, mas não se esquece dos traumas vivenciados nas noites terrível de pogrom. Habitada por sentimentos e fantasmas, diante do álbum, se detém, e reflete:

> [...] talvez por isso, sempre que mexo nos meus guardados e deparo com o velho álbum de família, detenho-me a relembrar até onde posso e a querer penetrar num passado que nem sempre foi o meu. LISPECTOR, 2012, p. 81).

Elisa Lispector elenca seus personagens e configura, a partir deles, o conjunto de "retratos antigos" onde se entrecruzam os fios da vida da autora. Desse modo, as imagens acionam e transmutam as lembranças num predomínio patente do regime da criação. No desejo de restar memórias, Elisa recorreu à ajuda de sua tia Anita (Chona, Hana) Asrilhant [2]. No entanto, a autora diz que ela "contava casos, aludia a datas, mas, à medida que ia enredando naquele mundo agora fantasmático, talvez fosse melhor dizer fantasmagórico, comecei a notar um cansaço, um sofrimento" (LISPECTOR, 2012, p. 83).

Não conseguindo muitas informações e sob uma atmosfera agora fantasmagórica, Elisa busca recuperar por meio da criação essas personagens. Nádia Battella Gotlib vê, em *Retratos Antigos*, a maestria da autora ao contar, numa espécie de cerimônia, as histórias dos antepassados da família. A forma sensível de narrar as pessoas e se voltar para o passado, não como simples rememoração, mas sim como uma espécie de ritual respeitoso, numa releitura da história como forma de dizer o indizível, mostra a força de Elisa de representar o irrepresentável.

Por meio de imagens já consagradas, Elisa Lispector não só representa a lembrança como também acaba por guardá-la, domesticá-la, pois, constrói um processo que simboliza a vida, as angústias, os medos, as aflições, os traumas vividos pelo povo judeu. Nessa perspectiva do entrelaçamento do fazer artístico, a literatura assim como as artes visuais serve como "domesticação de Cronos" (ECO,

[2] Nota de página de *Retratos Antigos*, (p. 83), por Nádia Battella Gotlib.

2003, p. 21), porque o (re)lembrar procura apontar para a vida, contribuindo, concomitantemente, para essa função de eufemizar a arte diante da finitude humana.

2.2 **Imagens de memória / memória de imagens**

lembro passos
que ainda não passei
esqueço
a futura esteira
que as ondas
de onde vim
sulcarão

(Helena Parente Cunha, 1980, p. 3-4)

Ao analisar os textos de cunho autobiográfico, desperta uma permanente tensão entre lembrar e esquecer, refletida aqui como um dos pilares da existência humana, instaurando entre texto e imagem / imagem e texto. Uma interpretação desprendida de qualquer dogmatismo capaz de instalar questionamentos onde o real e imaginado, nos limites de uma obra literária de natureza autobiográfica ou memorialista, passam a estar próximos e distanciados por rígidas fronteiras ou consubstanciados pelo dinamismo próprio da mente humana. *No exílio* (1948) e *Retratos Antigos* (2012) – mananciais da memória -, de Elisa Lispector, apresentam a interpenetração das esferas da ficção e da memória. Nelas, encontram-se entrelaçados, numa mesma urdidura, o discurso memorialista e o discurso ficcional.

É preciso dizer que as relações envolvendo autobiografias e memória muitos teóricos se posicionam. O caminho seguido aqui para esse grande paradigma busca reforço no pensamento Wander Melo Miranda. Assim, no presente estudo sobre as duas referidas obras, consideraremos a relação entre autobiografia e memórias como textos cujas modalidades não se distinguem facilmente, tal como lembra o professor:

> Mesmo se se consideram as memórias como a narrativa do que foi visto ou escutado, feito ou dito, e a autobiografia como o relato do que o indivíduo foi, a distinção entre ambas não se mantém muito nítida (MIRANDA, 1992, p.36).

Mesmo a autobiografia tendo sua distinção ofuscada, nos estudos do gênero literário, o nome de Philipe Lejeune é imprescindível quando nos deparamos com esse tipo de questionamento. Ele atesta a autobiografia (1996) a partir da relação de identidade do autor-narrador-personagem para caracterizar determinado texto como obra de tal envergadura. O que se sabe é que o estudioso francês só considera uma determinada obra autobiográfica se a identidade do autor coincidir, numa certa medida, com a do narrador e a da personagem, o que ele denomina como “pacto autobiográfico”.

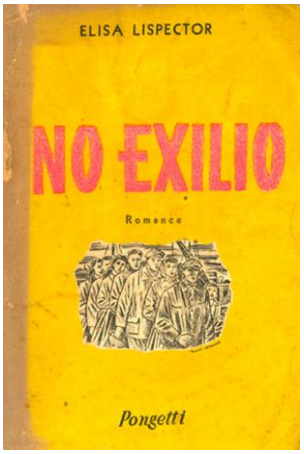
Na teoria lejeuniana, narrador e personagem podem ser estabelecidos de forma explicita, através do nome que o narrrador-personagem se dá ao longo da narrativa e que se assemelha com o do autor do livro. Além do mais, ele atesta que as referências da história contada, mesmo que implícita, deve manter conexão com o título ou com alguma seção inicial do texto. Ele deixa evidente que o “eu” do enunciado remete ao nome (história) da capa. Assegurado pela ideia de Lejeune, esse estudo se baseia não só pelos nomes explicitamente vistos em *No exílio*, mas também pela comitiva escolhida por Elisa para compor os arranjos nucleares da narrativa, assim como também o é em *Retratos Antigos*.

Na esteira desses pensamentos, o caráter memorialista (autobiográfico) de ambas as obras aqui estudadas aparece prontamente nos anunciados, nas capas, nos nomes. Em *Retratos Antigos*, Nádia Battella Gotlib, na introdução do texto diz que: em *No exílio* há “toques ficcionais de semelhança bem urdidos” (GOTLIB, 2012, p. 65). Nele, “a autora Elisa é também a narradora e é ainda uma das figuras (ou pessoas ou, quem sabe, um tipo especial de personagem) que aparecem na história” (GOTLIB, 2012, p. 59). Ou seja, em ambas as construções literárias, “tudo pode ser visto em função dessa releitura de Elisa, que se volta para os antepassados” (GOTLIB, 2012, p. 59).

Nessa perspectiva do pacto autobiográfico, podemos afirmar, ainda, que, em *No exílio* e *Retratos Antigos*, os elementos são analisados segundo as categorias levantas por Philippe Lejeune: “a forma da linguagem, o assunto tratado, a situação do autor e a posição do narrado” (LEJEUNE, 2008, p. 14). A identidade da autora-narradora-personagem em *No exílio* se faz de forma explícita, através do discurso, remetendo diretamente ao nome Elisa-Lizza. Já em *Retratos Antigos* é a própria Elisa autora-narradora-personagem de sua história. Desse modo, ambos os

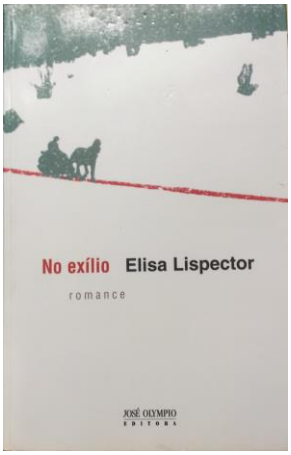
discursos fazem valer as obras como um memorial da família Lispector, por uma série de indícios que autorizam a leitura de uma identidade lejeuniana.

Adentrando mais nessa forma de análise, outros aspectos importantes de contato entre obra e autor dizem respeito às imagens que estampam a capa. Nas três edições de *No exílio,* datadas de 1948, 1971 e 2005, a imagem acompanhada do título assevera a identidade da autora, uma vez que a história tecida tem franca relação com a história de sua vida, como já foi dito anteriormente. Ademais, outro fator que legitima a identidade autora-narradora-personagem consiste na informação, que consta em cartas trocadas entre Elisa Lispector e o editor da segunda edição do livro. Nos diálogos, ela se mostra participativa na escolha da arte da segunda capa, a partir do quadro *Navio de emigrantes*, de Lasar Segall, que se conecta à história a partir das referências de contato, segundo documentos encontrados no Instituto Moreira Salles, onde parte do acervo da autora está guardado.



(1948)

(1971)



(2005)

Primeiramente, cabe esclarecer que a análise segue uma linha dedutiva, a partir da combinação do enredo e dos motivos que serviram para composição de ilustração. Na primeira capa de 1948, em anexo, é possível perceber a ilustração, da editora carioca Pongetti, numa composição no estilo xilogravura, que remete a uma imagem simbólica do tema central do romance, com marcas de um contexto de fuga — o êxodo da família Lispector —, reverberando exílio.

A tríade de composição visual — título, gravura e aquarela — funciona como um tripé que sustenta a temática da autobiografia, porque, é a partir do jogo de suposições, que se faz clarear a caminhada dolorosa dos emigrantes que atravessam o Dniper gelado para fugir dos terríveis *pogroms*. Portanto, tirando partido dessa primeira capa, nota-se que a ilustração alia o cinético ao enfático, quando propõe aos leitores refletir o conjunto da página, em mútuo enlace, reafirmando os sentidos de encontro e união do título-capa com o enredo.

Ainda seguindo a linha lejeuniana dos indícios autobiográficos, interessante é a capa da segunda edição, datada de 1971. Para sua confecção, como foi falado anteriormente, Elisa Lispector trava um percurso de diálogos com os editores da Embrasa, em Brasília, na escolha da ilustração. Por sugestão do editor, o quadro de Lasar Segall, denominado *Navio de emigrantes* (1939- 1941), para ilustrar o cartão de visita da edição de número dois é o escolhido. O encontro com a tela se dá pela memória e pela temática de ambas as obras. Vê-se que, diferentemente da primeira edição de capa, cuja ilustração se apresentava no centro; na segunda, o que se vê é um recorte da tela de Segall, feito um *zoom*, que se apresenta de forma mais escurecida e enigmática, também ver em anexo.

A imagem *Navio de emigrantes* passa do simbólico à representação da memória: a tela revela o périplo não só da família Lispector, mas do povo judeu, que emigrava na busca de refúgio em terras longínquas. A escolha do pintor e da tela não se faz de forma ingênua, porque mantém forte sintonia com a temática do romance. Em *Retratos Antigos*, é a própria Elisa Lispector que demonstra admiração por Lasar Segall, pintor cujas marcas se conectam a ela: “era de Segall que minha escrita mais se aproximava” (LISPECTOR, 2012, p. 84).

Prestes a encerrar a análise de capas, categoria explicita de pacto autobiográfico de Elisa Lispector com sua narrativa memorialística, há um entrosamento das artes numa estreita relação com *No exílio*. Na última edição, publicada já no século XXI, em 2005, a proposta de ilustração não apresenta, a princípio, nenhuma semelhança direta ao desenho, à xilogravura ou à pintura. O que se vê, do ponto de vista cromático, é uma capa formada por extensa claridade visual, cuja formatação alude a uma fotografia. A predominância da aquarela escolhida pelo editor compõe uma potência visual que se apresenta de forma paradoxal: tênue e impactante.

Como se vê em anexo, a intensidade do branco dribla o olhar, a imagem quase fotográfica promove um equilíbrio visual. A linha vermelha que traceja a capa causa direcionamento, uma vez que, ao ter contato com a obra, pode remeter ao atravessamento, a partida sangrenta, a linha-caminho da família Lispector. O corte vermelho promove uma rachadura, e ao mesmo tempo forma a estrada, a ponte do andarilho judeu, que em fuga, sangra.

A identidade da autora-narradora-personagem é ainda legitimada pelo fato de a história contada se conectar também com a proposta de capa de 2005. Nela, o título, diferente das outras edições, não é sustentado por uma imagem, como na primeira, tampouco fica penetrado com a tela, como se percebe na segunda. Agora, ele aparenta flutuar no branco em sintonia com as outras disposições imagéticas. O motivo fotográfico da capa evidencia a vermelha-estrada, fazendo alusão à ideia de partida forçada dos judeus. Da narrativa, observa-se:

> [...] De todos os pontos da Santa Rússia, judeu que tivesse uma oportunidade de fuga, lançava-se ao desconhecido. De longe, um trenó parava. Os viajantes descriam, abriam silenciosamente uma cova junto um arbusto nu todo inteiriçado, oscilante ao vento, depois tocaram para adiante (LISPECTOR, 2005, p. 55).
> [...] Por toda superfície, até onde a vista pode alcançar, é a estepe deserta, coberta de neve cobrindo algidamente, como uma mortalha, a lua boiando patética, num céu sem nuvens e o ar fino, cantante ao ouvido. Os reflexos do azul metálico doem nos olhos, e o silêncio em volta sugere um letargo, um hiato no curso da vida. E em meio à cessação de movimentos e a completa ausência de ruídos, a própria imaginação se ressente (LISPECTOR, 2005, p. 56).

Assim como em *No exílio*, mas diferentemente do percurso trilhado, o pacto autobiográfico também é atestado pelos relatos memorialísticos em *Retratos Antigos*. A esse respeito, Nádia Battella Gotlib sugere que:

> *Retratos Antigos* ocupa, pois uma função importante no conjunto desses textos autobiográficos de Elisa, porque a referida obra não se vale de máscaras romanescas que tentam, ainda que em vão, embaralhar as cartas da relação com a verdade documental. Nem recorre a uma outra pessoa, que não a primeira, para narrar talvez objetivamente sua sofrida história. Não usa nem o disfarce criativo do romance [...] (GOTLIB, 2012, p. 67)

Elisa Lispector “tem a responsabilidade histórica diante do que se apresenta como uma missão: a de legar aos descendentes as informações sobre os antepassados” (GOTLIB, 2012, p. 61-62). O que se sabe é que “o álbum existe. Russo. Grande. De capa de couro marrom com desenho em baixo relevo” (GOTLIB,

2012, p. 60), e mais: “a construção da história faz-se, pois, a partir dos próprios retratos – relegados à condição de personagens da ‘história’” (GOTLIB, 2012, p. 61).

Tais fatos, se considerados isoladamente nas duas obras, não legitimam com suficiência a ideia de uma escrita autobiográfica. Elisa Lispector poderia perfeitamente criar personagens e histórias, também de linhagem judia, mas que não mantivesse estreita vinculação à sua figura, estando, pois, ausente a formação de uma ideia do pacto autobiográfico. Porém, não é o que ocorre. Porque “a magia da escrita” de Elisa tanto em *No exílio* quanto em *Retratos Antigos* “toca com olhar cada pessoa cujo retrato a narrado vê, ou não vê” (GOTLIB, 2012, p. 61). O interessante é que esses fatos se apresentam aos leitores, no todo de um conjunto, fortes indicadores de tal escrita.

É a partir de uma análise do contrato de leitura, ao nível global da publicação do texto, mediante filtro de sua memória em contrates a urdidura textual, tem-se autorizada a interpretação da obra como autobiográfica. Contudo, a literatura pode ser uma reinvenção formada por cacos de memória, a partir de uma extensão, como movimento entre o real e o imaginado, conforme atestado no início desse capítulo. Por isso: ainda no que pesem todas essas evidências de natureza autobiográfica, pode não ser ela a realidade em estado puro e petrificado que encontramos nas obras, porque a arte é transmutação. E por isso “pessoas retratadas ou não adquirem vida” (GOTLIB, 2012, p. 61) através da criação poética. é nessa conjuntura que Memória, ficção e imaginação se encontram de tal modo associadas.

É possível dizer que as autobiografias literárias são, a um só tempo, um discurso baseado na experiência verídica e uma obra de arte, ocupando-se, então, “do entre-lugar da transparência referencial e da pesquisa estética” (TURCHI, 1997, p.209). *No exílio* e *Retratos Antigos* apresentam essa natureza dúbia, uma vez que ambas promovem a interação e apostam na intensidade, no alargamento e na verticalização das metáforas entre uma mirada ao passado empírico e uma elaboração fictícia, uma fusão entre o recordado e o inventado. Elisa Lispector demonstra plena ciência a respeito desse amálgama, ao afirmar, na abertura de *Retratos Antigos*, que:

> Vive-se em nossos dias atribuladamente e tão à beira do risco que mal dá tempo de parar para pensar, muito menos para recordar. Talvez por isso, sempre que mexo nos meus guardados e deparo com o velho álbum de família, detenho-me a relembrar até onde posso, e a querer penetrar num passado que nem sempre foi o meu...

> Tempo que transcorreu, existências que se findaram. Que restou dos personagens desses retratos, além de uma descendência não muito numerosa? Talvez memória....
> [...] — Você deveria por nome e data sob cada uma das fotografias deste álbum, já me sugeriu alguém. Outro aconselhou-me simplesmente publicar os retratos. Mas, eu pergunto, que significado um nome, por si só, que referência constitui uma data isolada?
> Nomes, datas...surpreendo-me um dia a devanear. Mesmo que eu não possa traçar-lhes as biografias, quem sabe eu lhes faça os retratos falados, e assim, através de alguns indícios de vivências, eu consiga resgatá-los por mais algum tempo do total esquecimento em que um dia fatalmente cairão? (LISPECTOR, 2012, p. 82).

Nessa passagem que integra a primeira parte do capítulo I, depreende-se que a vida tão atribulada, somada às vivencias e à necessidade de resguardar a história, faz o real tornar-se invenção ou retratos falados-imaginados. Buscar nomes e datas distantes, faz com que a imaginação se some aos fatos rememorados ou até mesmo feitos em momentos de devaneio. Com isso, nessa esfera, o passado, convidado a se registrar no presente através da arte escrita, pode ser redimensionado pela imaginação, jogo substancial que preenche as lacunas abertas pelo esquecimento advindo do escoar temporal. E essa autora que recorda, vive e escreve não é mais aquela de outros tempos, de outras lembranças, mas, sim, essa que permanece a mesma:

> Então comecei a tomar notas, e, a cada nova lembrança muitas outras ocorriam à minha memória. A tarefa à minha frente me fascinava, ao mesmo tempo que me assustava. Às vezes, não me reconhecia, e não cabia mais na minha própria pele. Eu ia sendo arrastada por algo maior e mais poderoso que a minha vontade. Cada um daqueles personagens começava a clamar por sua identidade própria. Haia, sobretudo, toda uma atmosfera a ser reconstituída (LISPECTOR, 2012, p. 82).

Muitos outros fatos e imagens presentes em *No exílio* também se notam em *Retratos Antigos.* Na semelhança, as obras se encontram. Elisa talvez não tivesse a intenção de compor a árvore genealógica da família, mas gostaria de situar no tempo e na memória seus antepassados. Só que lembrar dessas pessoas é lembrar de “um passado conturbado em que essas pessoas viveram, as vocações irrealizadas, os destinos descumpridos” (LISPECTOR, 2012, p. 85). Na comparação entre as obras, quando Elisa se refere à família, também se refere à casa e à religião. Se em *No exílio* ela parece confeccionar fotografias, em *Retratos Antigos* ela emoldura com as palavras as imagens fotográficas. A autora-narradora-

personagem, ao falar da mãe, por exemplo, promove uma imagem a partir de memórias reincidentes.

“Para recordar é preciso imaginar”, já dizia Didi-Huberman em seu célebre estudo *Imagens apesar de tudo* (2020). Para o filósofo, trabalhar com imagem requer muita atenção, pois elas são “fragmentos arrancados, pedaços de películas.” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 55). Nesse ato de cuidado, a imagem surge como perturbadora imposição, como se recordá-la fosse representá-la. Por mesclar em *No exílio* ficção e memória, Elisa produz uma obra na esfera do documento, cujas imagens evocadas passam a ser visíveis e distintas, tonando-se um acontecimento. No referido romance o retrato da mãe é formado pelo conjunto cênico das palavras, quando ao lembrar:

> Todas as tardes Marim vem sentar-se à varanda do velho sobrado da rua Imperatriz, vestido de linho engomado, os cabelos negros e lisos penteados, os braços inúteis cruzados sobre o busto. Depois que toma tento do que vai lá embaixo, reparando numa ou noutra pessoas que passa, inclina a cabeça de lado, os olhos como contas azuis ligeiramente amortecidos, e fica olhando com ar distante, entristecido. (LISPECTOR, 2005, p. 115)

Em *Filosofia da caixa preta*: *ensaios para uma filosofia da fotografia*, de Vilém Flusser, o registro fotográfico pode seguir um fluxo narrativo. Uma determinada obra literária pode ser concebida a partir da imaginação das imagens. Nesse caso, unindo os dois fatos, Elisa propõe um diálogo bem próximo ao do Flusser, uma vez que entre as artes, “a imaginação é a capacidade de codificar fenômenos em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas” (FLUSSER, 2014, p. 15). A autobiografia, então, parece conceber uma formatação num tipo texto-dossiê imagético que produz uma narrativa de imagens fotográficas

Assim sendo, mais do que tentar esquadrinhar obsessivamente onde o real e o imaginário se constroem na autobiografia, interessa-nos como Elisa Lispector realiza a escrita de suas memórias, o *modus operandi*. A autora tem um manejo de utilizar as técnicas e os procedimentos estilísticos, através dos quais preenche seu discurso literário e o constitui em imagem. Imagem essa que também é vista em *Retratos Antigos,* sob a mira da contemplação.

Na perspectiva do Imaginário, a memória conserva as imagens tais e quais foram fixadas em determinado momento. O lúdico, contudo, tem o poder de projetar nelas elementos da atualidade. Ou seja, a liberdade de criação em torno da memória constrói cenas e recria modelos no gatilho das lembranças. Ao contemplar uma

determina fotografia, uma pessoa pode projetar situações, emoções, conflitos. A autora constrói história ao admirar fotografias.

> [...] Contemplo o retrato de minha mãe e me pergunto de onde emana tanta gravidade. Será de seus olhos azuis muito sérios e fixos no olho da câmera e, portanto, nos de quem a contempla? Será da boca de lábios cheios delicadamente comprimidos; ou dos altos bandos que formam seus cabelos negros e abundantes (as mulheres de sua geração já não cortavam os cabelos para usarem as perucas de matronas, após casadas); será do vestido preto de corpete de renda fechado até o pescoço; dos anéis precioso que guarnecem a mão de dedos longos pousada no espaldar da cadeira que tem à sua frente, enquanto a outra mão pousada atrás – pelo contraste do banco do antebraço com o negro da saia – realça a cintura delgada? (LISPECTOR, 2012, p. 103)
> [...] Minha mãe era, das irmãs, a mais culta e a mais elegante. Sabia falar, sabia pisar. (LISPECTOR, 2012, p. 103)
> [...] Sim, a mãe era a mais bela. Tinha um porte nobre. (LISPECTOR, 2012, p. 103)
> [...] Olho o retrato de minha mãe e a revejo nas suas lidas diárias, quando punha a mesa para o chá, a toalha de linho puro de uma brancura impecável, as xícaras de fina porcelana da China, a prataria [...] (LISPECTOR, 2012, p. 105)
> [...] E havia que separar o seu vestido de noite – na noite do Sábado, a mãe é a Rainha – e retirava do estojo o colar de pérolas, e separar os vestidos das meninas, as faixas para a cintura e as fitas para os cabelos [...] (LISPECTOR, 2012, p. 107)

Desse modo, é possível compreender a imaginação como fonte criadora. A autora reproduz a fotografia da mãe através de uma descrição minuciosa que o retrato oferece, mas vai além ao deixar fluir as lembranças avivadas pela imagem fotográfica. Com isso, promove o processo dinâmico do psiquismo humano capaz de transformar as estáticas memórias do pretérito em reveladoras descrições da memória-imaginada/ficcionalizada.

Também, seguindo a voz de Octavio Paz, através de ricas imagens, procedimento próprio de sua crítica, na qual a relação dinâmica entre memória e imagem é possível promover um processo em que a segunda reinventa a primeira, nessa linha entre completude e reinvenção:

> A memória é nosso bastão de cego nos corredores e passagens do tempo. Não nos devolve essa pluralidade de pessoas que fomos, no entanto abre janelas para que vejamos – não a sua intocável realidade, mas sim sua imagem (PAZ, 1990, p. 175- 176).

Com isso, seguro da perspectiva de Octavio Paz, essa concepção de memória implica que o resgate da realidade pretérita só se dá por meio da imaginação, capaz de recriar os eventos, cuja lembrança quer fabular. Isso implica dizer que a seleção dos fatos já é mera criação do passado, visto que resgatar algo

da lembrança é priorizar alguns eventos em detrimento de outros. O que leva o crítico a pensar a ramificação de um passado único visto por múltiplos passados, ou por variadas formas de imaginar esse passado. Portanto, tirando partido do que foi dito, é que se pode atestar uma posição na qual a imaginação faz da memória uma desmemória, no sentido de que o sujeito que recorda procede pelo desmonte e, ao mesmo tempo, remonte do passado através dos redimensionamentos imagéticos que fervilham no processo de representação simbólica.

Dinamicamente, Elisa Lispector realiza a escrita de suas memórias, em *No exílio* e em *Retratos Antigos*, à maneira dessas desmemórias. Porque, ao voltar-se para o passado, lançando-o ao presente, o discurso memorialista elisiano contempla as fissuras, as lacunas, as névoas dos tempos já transcorridos, portando-se não apenas como resgate pleno de um passado intocado, mas como procedimento capaz de transformar o esquecimento em preenchimento, o olvidado em ficção. Em *Retratos Antigos*, por exemplo, a imagem das fotografias constitui preciosa substância narrativa. Essa natureza lacunar de uma memória que não se quer soberana, mas sim recriadora, evidencia-se ora pela presença de interrogações, hesitações, ora pela declaração e admissão incisivas do esquecimento por parte do eu que narra:

> E por muitos dias, por semanas a fio, os apontamentos permaneceram guardados, sem que eu ousasse tocar-lhes. Mas eu já havia desencadeado uma força muito grande, e era difícil dar as costas ao mundo a um tempo terrífico e mágico no qual havia penetrado" (LISPECTOR, 2012, p. 83).

Tal profundidade, hesitação e curiosidade revelam a natureza metadiscursiva da memória elisiana. Vê-se que o discurso sobre a memória apresentando o seu próprio fazer, no que tem de improvável e de enigmático e, por isso mesmo, muito fascinante. Esse caráter metadiscursivo em Elisa Lispector pode ser visto no discurso que se refere a si mesma em *No exílio* e *Retratos Antigos*. No primeiro, ela usa uma narradora em 3° pessoa, cuja distância da voz promove uma aproximação com a história contada/vivida através do olhar da personagem Lizza. Já na segunda obra, ela faz uso da 1ª pessoa, uma vez que é a própria Elisa quem diz e desdiz.

A autora de *No exílio* tece habilmente na mesma trama o real e o imaginado, transmutando em arte a experiência vivida. Recontar o vivido se faz sem prejuízo do literário, porque salta aos olhos todo um trabalho de elaboração da linguagem, trabalho que se quer artístico, a resultar em beleza estética numa relação profícua

entre ficção e memória num movimento de mão dupla. A matéria da ficção se dirige à memória, assim como a matéria da memória se dirige à ficção.

verifica-se que a memória de Elisa não se circunscreve a rígidas leis: recua ao passado e mistura-o ao presente, rompe a cronologia dos fatos, insere na modalidade escrita da linguagem a dinâmica própria do pensamento em sua natureza arrebatadora. Tal o fato de olhar o álbum da família, a memória da autora se mostra dinâmica e incontível e não é por acaso que, em inúmeras passagens dos textos, a imagem do pai, da mãe, das irmãs, das tias, dos avós, seja convocada para simbolizar o movimento da memória, a começar pelo título da obra e a se estender em trechos imagéticos que nos revelam essa memória-fluída, que vem de dentro e que acaba por revelar o que por dentro se esconde:

> Passo a mão sobre o álbum, antes de abri-lo. Talvez tenha ele próprio uma história que eu desconheça. Em todo caso direi que é um álbum aristocrático. [...] As folhas, em grossas cartolinas, estão gastas, e algumas desfalcadas de fotografias que foram sendo subtraídas, ou descoladas e perdidas. Ainda um tanto temerosa de abeirar-me do denso e povoado mundo que ele encerra – talvez resquício de advertência que me fizera minha tia -, os minutos vão passando, e custo a abri-lo. Mas a atmosfera que ele contém já vai me envolvendo. (LISPECTOR, 2012, p. 87)

E nesse movimento da memória transcrita no papel, sob essa atmosfera instalada pelo que está dentro do álbum, ou dentro de si, a autora revela o que recorda e recria o que esquece. Elisa diz que: “a primeira pessoa que ocupa meu pensamento nem figura no álbum. Não tenho fotografia dele como ninguém a possui. Seu retrato simplesmente inexiste. Mas é a personalidade que mais me fascina” (LISPECTOR, 2012, p.87).

Elisa ficcionaliza de forma consubstanciada a figura retratada pela memória do avô paterno Shmuel, dando sentido ao imaginado, preparando um pacto concomitantemente romanesco e autobiográfico, consistindo então na memória imaginada; são numa interpretação verdadeira e única, mas numa interpretação relativa, porque, por outro lado, ela diz: “é possível que o meu fascínio seja maior pelo fato de não havê-lo conhecido, e sua estatura tenha passado a crescer na minha imaginação” (LISPECTOR, 2012, p. 88). As imagens insurgem prontamente “apesar de tudo de uma representação que, doravante, se impõe como a representação por excelência” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 62).

3 – DA CONTINGÊNCIA PURA À AÇÃO REPENTINA OU SAINDO DA CAVERNA DE PLATÃO

Márian Krimgold

Pinkas Lispector

3.1 – **“Todas as fotos aspiram à condição de ser memoráveis – ou seja, inesquecíveis”**

> Colecionar fotos é colecionar o mundo.
>
> (SONTAG, 2004, p.13)

No caudal formado pelas imagens, *No exílio* e *Retratos Antigos* confluem para um mesmo leito em que cada livro centelha figuras recorrentes tanto em um quanto no outro. Os textos autobiográficos promovem reflexos de espelhos, porque é a memória, num movimento híbrido e dinâmico de resgate e avanço, de retomadas e passos adiante, que definem as narrativas; pois, interpenetram-se, ecoam-se num duplo escoar, num entrecruzar tão intenso que indefere a nítida distinção entre real, ficção, imaginação ou todas elas.

Temas, símbolos e mitos compõem o enredo particular de Elisa, interseccionam-se com passagens num procedimento que prima pela reiteração temática e formal, a partir de uma voz narradora que se desdobra sobre si mesma, engendrando discursos caracterizados pela autocitação e por uma concepção de escrita ritualística.

Desta feita, mais que assinalar a presença da intratextualidade na obra de determinado escritor, é necessário examinar o *modus operandi* com que ele retoma suas obras primeiras, investigando os contornos e nuanças próprios desse procedimento. Assim, a peculiaridade e originalidade do autor não residem no fato de voltar a si mesmo, mas na maneira como o faz. Elisa Lispector se revela circular e complexa, na medida em que apresenta aos seus leitores obras comuns, discurso imagético e metaliterário em que atesta a natureza ritualística e inexaurível do seu processo de criação.

O caminho até aqui estabelecido mostrou como Elisa Lispector maneja a memória no processo de uma literatura criativa e expansiva. Os capítulos se interligam porque a linha mestra se instaura nesse fazer, que tem como movimento imagem/texto e texto/imagem. A partir deste capítulo, serão analisadas as fotografias, uma referência direta e indireta com suas construções autobiográficas.

É partindo dessas conjunturas que a narrativa elisiana revela a sua dinâmica. Se, por um lado, já mostra relação com a fotografia no modo de interpretar e dela tira partido para o fazer narrar, das artes plásticas ela também se esteira. O que se quer dizer com isso é que, como boa narradora, ela recorre às artes visuais para

compor os meandros da sua construção textual. No entanto, mais que isso, a partir de técnicas, a autora faz parecer brotar das letras cenas fotográficas já instauradas, mas também telas de suas próprias obras:

> [...] Agora que me decido a prosseguir, imagino o quanto eu gostaria de escrever como Chagall pinta, com sua leveza, com sua pureza. Em Chagall, figuras poéticas, contos folclóricos. Tudo se passa numa atmosfera onírica. São suas lembranças de antes de partir para o mundo e dar vazão à sua alma de artista. Chagall não pintou céus escuros só iluminados pelos clarões dos incêndios, nem cada de janelas de vidro quebrados olhando para fora com olhos vazados. Não pintou os horrores dos pogroms. Esta herança coube a Segall. POGROM, ÊXODO, NAVIO DE EMIGRANTES, assim são, na maioria, as obras de Segall. Pois, ao contemplar as figuras de "retratos antigos" e relembrar os tempos conturbados em que essas pessoas viveram, as vocações irrealizadas, os destinos descumpridos, é de Segall que mais me aproximo (LISPECTOR, 2012, p. 85).

É em *Retratos Antigos* que Elisa elege seus artistas – Marc Chagall e Lasar Segall. Através dessa constatação, ela sugere a interconexão de dois sistemas semióticos diferentes: o da pintura e o da fotografia. Ao associar, por via da imaginação, quadros de dois famosos pintores judeus, ela translada quadros, que podem ser vistos pela recorrência *ekphrastica* das obras. Pela apropriação da plasticidade das telas, a autora parece sobrepor o tema já instaurado, para afiançar uma arte espacial e atemporal.

Se a pintura não viabiliza a percepção do *continuum*, da passagem do tempo, para Michel Picard (1995) a literatura, arte temporal, arte da linguagem, tampouco consegue com êxito narrar o instante das lembranças, o fluxo *continuum* da rememoração de fatos e pessoas. Com isso, a autora de *Retratos Antigos* articula pintura, fotografia e literatura de forma a revelar um recurso apropriado para, o mais satisfatoriamente possível, representar o irrepresentável durante o processo de lembrar/escrever. Essa soberania da escrita perante o tema da finitude humana é também observada por Nádia Battella Gotlib quando nos diz que Elisa:

Nádia Gotlib, também atenta às pistas da autora, enuncia que:

> A partir do contraste que reconhece entre lirismo onírico de Chagall e a obra veemente de Segall, a narradora faz sua escolha. E traz para o seu texto um novo vigor promovido pelo repertório plástico, fomentando correlações de expansivo alcance imagético com as situações que recria ao longo dos capítulos (GOTLIB, 2012, p. 63).

A pesquisadora se refere à escrita múltipla e potente de Lispector na criação de suas obras. Partindo dessa ideia, busca-se compreender a estratégia dessa narradora-autora de recriar cenas fotográficas e efeitos através de técnicas *ekphrasticas*, para descrever pessoas, lugares, cenas como se fossem quadros ou, até mesmo, temas de quadros. É nessa perspectiva que observamos momentos da

narrativa muito semelhantes com as obras de Marc chagall e de Lasar Segall, como será visto mais adiante.

O campo da intermidialidade pode se tornar um lugar minado e problemático porque estudar os aspectos picturais de uma determinada obra requer uma leitura semiótica e subjetiva do texto literário. Ao retornarem as tramas e as personagens, ao ressurgirem trechos das obras elisiana, aqui estudadas, são sequer determinar as intenções da autora; pelo contrário, a linha aqui assumida é inteiramente dedutiva. Com isso, podemos dizer que *No exílio* e *Retratos antigos* são livros que promovem um processo de leitura e associação, vistos ao enquadramento da tipologia das descrições, que podemos chamar de "descrição pictural", mas que também investem na busca de afinar as categorias sobre um eixo que coloca em pé de igualdade memória visual e memória histórica.

Entre as linguagens verbal e visual há todo um primor de forma cunhado por Elisa. É nas reincidências temáticas – lembranças, exílio – solidão, que grande parte do procedimento da intratextualidade emerge. Com um olhar sobre o conjunto formado por suas duas obras, revela-se a necessidade de proceder à análise pelo entremeio dos temas e das formas numa expansão tema e criação. Isso porque compreendemos, como o faz Ernesto Sabato, que a forma e o conteúdo, bem como imagem-texto, fazem parte do processo de criação como vasos comunicantes no interior de uma obra literária, uma vez que o tema precede a expressão; mas ao ir avançando, a forma vai dando ao assunto matizes sutis, misteriosos, ricos e inesperados; momentos em que se pode afirmar que a expressão cria o tema (SABATO, 2003, p. 187).

Portanto será nessa perspectiva teórica e analítica, como poderá ser visto no avançar do presente capítulo, que as recorrências de certas estruturas imagéticas vão corroborar em fotografias e telas, a partir do tecido narrativo. Ao teimar obsessivamente sobre certos assuntos, a autora promove o consórcio entre forma e conteúdo e revela também, nas inúmeras considerações de caráter memorialístico, a própria memória individual e coletiva.

Natália Brizuela, em *Depois da Fotografia: uma literatura fora de si* (2014), diz que as fotografias que são reproduzidas em romances constituem uma técnica que já tinha sido proposta pelos naturalistas franceses, endossando a ideia de "uma literatura radiográfica da sociedade" (BRIZUELLA, 2014, p. 68). O estudo proposto visa a explicitar, segundo os apontamentos de Boris Kossoy, a abrangência de

investigação “que podem ser encetadas pelo estudo da fotografia, assim como as conexões interdisciplinares entre elas” (KOSSOY, 2014, p. 32). Assim, o caráter descritivo, por exemplo, passou a ser uma analogia de uma escrita fotográfica que assume o estatuto da descrição, através do fazer fotográfico, potencializado pelo complemento do impulso de uma “literatura do momento” (BRIZUELLA, 2014, p. 68).

Ainda nessa justaposição entre fotografia e literatura, é possível reconhecer uma opacidade da primeira em detrimento da segunda. No caso do texto literário, com base em imagens fotográficas, é possível criar e consolidar um mundo através de tais imagens. Essa forma de ver o mundo revela, condena, e esconde fatos em face do real. O que se pode dizer é que os fatos ficcionais formam uma exposição que a memória, ou a criação dela, possa expressar. Os fragmentados textuais lidos como imagens fotográficas podem ilustrar o relato, não como certeza da realidade, mas como marca expressa de uma história ficcionalizada.

No (des)compasso entre as artes — literatura e fotografia —, é mister que a ficção autobiográfica não emerja apenas da imaginação, mas, principalmente, da realidade. Vê-se que o estético procura representar e separar as artes, entre diferenças e distinções, caracterizando os meios e delimitando as categorias em um processo de hierarquização. Porém, o que se pretende nessa dissertação é sublinhar que fotografia e literatura formam de *No Exílio* uma narrativa fotográfica com páginas que asseguram e protegem a opacidade da arte.

Mesmo que isso cause um “estranhamento” e uma “inquietude” (BRIZUELA, 2014, p. 79), é nesse processo, que a narrativa fotográfica de Elisa Lispector permite a custódia de uma escrita que não se constrói a partir de um jogo de certezas, mas sim de sombras imagéticas, como se fosse uma película sensível embutida no léxico. Nesse percurso denso, os leitores têm contato com essa sensação, conforme a leitura do romance vai se desenrolando. O enredo cinzento, porque não se sabe o que se quer esconder, dobra e se desdobra a partir de um jogo cênico que põe a fotografia como signo do desconhecido.

O fato não é dizer que as fotografias impressas pela literatura promovem a história, nem que foram elas o estopim para criar uma realidade autobiográfica. O que importa, nesse momento, é entender como se dá o jogo de construção das imagens fotográficas narradas como processo de representações memorialísticas do enredo.

Nesse sentido, Elisa, ao escolher o que vai narrar, promove uma neblina no texto, determinando o que será dito. Com isso, ela eclipsa o que não quer que seus leitores saibam. A autora cria um campo contaminado, através do texto-foto “em uma mutação da ficção para o documento, para o que não é ficção, para a vida real” (BRIZUELA, 2014, p. 49).

O olhar da narradora Lizza, por exemplo, é treinado para capturar uma imagem no exato momento em que ela é iniciada pelos dispositivos imagéticos que acionam a memória a formam um conjunto de materialidade potencialmente destinado a oferecer um texto substancial ao espectador. Ao falar de uma construção literária, “o espaço da fotografia se mantém unido pelo trabalho do inconsciente” (BRIZUELA, 2014, p. 64). Com isso, a narrativa imagética pode levar os leitores para realidades que o corte pode revelar. E isso acontece em *No Exílio*, quando expõe situações, sentimentos, desnuda o mundo.

> Vergonha e dor eram as únicas manifestações de sua escassa compreensão. Era acanhada e triste, desajeitada de movimentos, os olhos selvagens, e mesmo assim, ao circular pelas ruas, tinha de esquivar-se das acometidas de jornaleiros e cocheiros, cujas palavras e intenções não entendia, mas que a amedrontavam pelas expressões de que era acompanhadas (LISPECTOR, 2005, p. 88).

Pode-se ver no exemplo que a narrativa propõe uma imagem fotográfica emoldurada por uma temática na qual o que está por de trás parece se esconder. A tristeza convivia com Lizza, os olhos selvagens não a defendiam do mundo. Esse fragmento de memória é uma partícula que funciona como peças de formação das representações imagéticas que assumem função dúbia entre revelar e esconder. Por isto dito, defende-se que *No Exílio* utiliza imagem fotográfica como linguagem formular para formular cenas explícitas ou turvamentos na história ficcional.

No espectro entre as formas que a fotografia pode assumir na narrativa, sabe-se que, nessa dualidade entre o traço referencial e o fantasmagórico, é notório que a linguagem possa abrir possibilidades de se pensar o mundo sob uma ótica não-ontológica.

Assim, a fotografia, enquanto unidade, passa a transitar no duplo estatuto da cópia. O simulacro faz dela *topos* na busca de sentidos como arte no mundo. Vale lembrar que, quando se atravessa a mera busca do conceito, a análise passa para o campo da crítica social e política. O caráter explicitamente político-social estabelece

o padrão da arte de modo geral; nessa posição, a fotografia, atrelada à literatura, confere ao estatuto do moderno.

Não há uma narrativa literária fotográfica sem intenção. Pelo contrário, Elisa Lispector discorre da memória para compor os contextos, as personagens, os enredos, os núcleos, sempre tendo como base a opacidade na referência imagética, colocando seu material literário no rol dessa posição de modernidade. O conceitual sob a forma da fotografia é o veículo informativo de matéria e de expressão artística que se firma no espaço das artes como lugar de linguagem, como acesso de desarticulação de padrões específicos do meio.

É desse tipo que se aproxima da linguagem de Elisa Lispector em suas autobiografias. A fotografia é instalada na medida exata em que a memória se torna palavra. O que se pode dizer é que a sua produção se dá a partir do trabalho com as fotografias do seu próprio tempo, entre idas e vindas, entre exílios e encontros, em uma escrita densa e fragmentada, repleta de significados e sentimentos íntimos.

Essas fotografias conceituais aparecem no romance através da linguagem às vezes em um formato veloz e temporal, através de uma estrutura direta: “1917. Fadiga. Campos abandonados. Estradas obstruídas. Quebranto de forças e esperanças sumidas” (LISPECTOR, 2005, p. 31). Essas imagens enquadradas pela narrativa podem ser vistas a partir de *flashs* que são disparados no texto. A autora faz a escrita parecer instantânea, assim como a técnica do clique, misturadas às sensações do ser:

> Depois... Depois... o calor sufocando...Dora cortando chita e brim para vesti-los. Os mosquitos mordendo. Dora completando as vestes dos imigrantes com roupas usadas dela e dos filhos. Os mosquitos zunindo. A febre intermitente gelando e queimando. A alegria do mundo novo escasseando. A impaciência escoiceando. (LISPECTOR, 2005, p. 99)

Desse modo, logo se pode observar o romance como uma máquina que registra emoções, sensações, sabores, cores, paisagens, pessoas. Às vezes, as imagens são construídas pelo léxico com nada em particular, além de um bairro em que viveram, uma hora específica, uma data histórica, um encontro, ou um olhar vago para algo ou alguém.

> Tornou a encadear as lembranças dos tempos idos.
> A casa branca olhando para o *boulevard* através de largas janelas encortinadas...
> Nas tardes de verão, o aroma de lilás e de acácias brancas recendendo casa adentro; a quietude matizada de risos e vozes de crianças. (LISPECTOR, 2005, p. 27)

> Recordações caras e ternas. A canícula. O louro trigal ondulando ao vento em campos inundados de sol. É a época de colheita. O trem passa, veloz, a máquina soltando baforadas de fumaça e, alegres apitos. Os camponeses que ceifam o trigo se voltam, à passagem do trem, sorriem, tiram os chapéus e acenam. As moças saias multicores arregaçadas, as pernas à mostra e os braços roliços agitando-se na faina, parecem flores silvestres acalentadas pela brisa. Nas ondas do vento vem o seu canto alegre. Marim vai com as crianças passar o verão na casa paterna, na aldeia onde nasceu. Gosta de ver o antigo lar, um casarão grande, vetusto; tão sólido e ameno. Lá não se sente calor. As árvores que que circundam a casa, velhas árvores queridas, velam sobre as janelas largas, de cortinas brancas e flutuantes, o soalho lavado cotidianamente refresca, perfuma a casa. Dá até vontade de descalçar as sandálias e andar de pés no chão. E por toda a parte é o labor fecundo e tranquilo. Na rouparia, as tintas cheias que mãos vigorosas trabalham; na cozinha o cheiro de assados, guisados; na despensa enfileiradas bilhas de leite, vidros de compotas de geleias. Da rua partem ecos de vozes, às vezes apenas um chamamento cantado, prolongando-se na luminosidade cálida e dourada do ar. E ora é o ladrar de um cão, mas um latido curto, festivo; ora, o rumor do rodar de um *faeton*, e o cadenciado ploc-ploc dos cascos dos cavalos, numa música de embalar. E esses sons matizam a amenidade cá de dentro. À tarde, sob os reflexos do poente, a família reúne-se na varanda envidraçada. Tomam chá, palestram. As crianças, Lizza e os filhos de seu irmão, vão tomar banho no rio em que ela se banhara em menina. (LISPECTOR, 2005, p. 61-62)

Diante do exposto, é possível perceber que a fotografia conceitual como linguagem, em *No Exílio,* traz à luz personagens, cenas, encontros, momentos, memórias que produzem efeito de ensaio fotográfico, “eternizando” o momento — *memento mori*—, “participando da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade da pessoa-personagem” (SONTAG, 2004, p. 26). Portanto, é capaz de distribuir entre a tessitura narrativa de imagens um panorama visual da história, da cultura, da família e do povo judeu. Desse modo, por meio de tamanha extensão teórica e crítica apresentada até aqui, pode-se inferir a ideia de que o retrato patrocina nas autobiografias uma obra paradoxal que transita entre revelar e esconder. Contudo, mais do que isso, a narrativa de Elisa convida os leitores a formarem suas próprias imagens a partir dos mistos de fragmentos memorialísticos.

3.2 - **Literatura e fotografia: turvamentos e conceitos**

> As fotos podem incitar o desejo
> da maneira mais direta e utilitária.
> (SONTAG, 2004, p. 27)

Pensando as perspectivas de uma corrente filosófica, ao flagrar, na leitura de *No Exílio*, imagens fotográficas promovidas pelo discurso, estabelece-se uma relação de tempo e espaço ao vaguear com olhar que, de modo circular, volta para contemplar, ligar e juntar os elementos textuais, na formulação de símbolos imagéticos. Nesse processo de captura é que o olhar vai situando relações significativas, “propondo uma dimensão ente o homem e o mundo” (FLUSSER, 2018, p. 15). Em *No exílio*, através da voz da narradora, na complexidade dessa dimensão, é possível enxergar fotogramas, que surgem do texto, sugestivamente. Eles alimentam a capacidade de formar cenas entre(cenas). Assim se lê:

> [...] Dias de azáfama. Prenúncio de vida nova. (...) Marim, vagando pelos aposentos, despedindo-se dos lugares e dos objetos. O alpendre, onde tomavam chá, no verão; os móveis trazidos pelo marido de Kiev, quando fizeram anos de casados. O relógio grande da sala, o tapete, a poltrona predileta que alisava com mão amorável. (...) Neste quarto nascera Lizza, e aqui também Ethel e Nina. Agora devia dar as costas a tudo e emigrar para terras desconhecidas. Os vizinhos entravam e saíam, em visitação, trazendo os bons votos, fazendo as despedidas. Sentada em um ângulo da sala, Lizza acompanhava o vai-e-vem dos visitantes, contendo-se para não chorar. (...) Quando Lizza acostumou-se àquilo, encaminhou-se para o quarto. Parou à porta e ficou a olhar o aposento que não seria seu e que já se lhe tornava estanho. (LISPECTOR, 2005, p. 49- 50)

Ora, o que se vê é uma situação de contemplação da narradora que esmiúça a cena a partir dos detalhes na dimensão entre o homem e as coisas. Na citação, o cenário está posto, o conjunto representa os massacres provocados pelos *pogroms*. Mais que isso, o destaque está voltado à imagem devastada da casa. Em *A câmara clara*, Roland Barthes diz que linguagem verbal pode se assemelhar à linguagem fotográfica através de elementos que as conectam. A narrador, num fluxo de pensamentos, mira objetos (coisas) através da memória afetiva, trazendo à tona lembranças “como uma mensagem em códigos, portanto, uma mensagem, mesmo que fragmentada, contínua” (BARTHES, 1990, p. 13).

Assim como a fotografia, o texto não é uma estrutura isolada, ambos partem do pressuposto de um conjunto de estruturas para formarem as mensagens. Desse modo, é a partir das conexões entre literatura e retrato que se é possível, então, reconstruir uma imagem-símbolo. No traçar dos paralelos entre literatura e fotografia, observa-se que tanto uma quanto a outra contam com linhas, matizes e superfícies. No entanto, para o teórico francês, “enquanto o texto tem a palavra como base, a fotografia tem o jogo de efeitos como pilar” (BARTHES, 1993, p. 12).

Ainda segundo o pensamento barthesiano, a palavra também tem no seu âmago os múltiplos efeitos como pilar. Afinal, é nesse (des)fluxo que a literatura, a arte da palavra, provoca efeitos na tentativa de representar. O que se tem de resultado é uma obra na qual muitas vezes o vivido se mescla ao ficcional, em um sistema híbrido e complexo, no qual a letra revela a memória — que revela a fotografia. Ou seja, Elisa investe em produção autobiográfica que apresenta "o próprio mundo como conjunto de cenas" (FLUSSER, 2018, p. 17). Nesse caso, a literatura, bem como a fotografia, não deixa de ser "um análogo mecânico do real" (BARTHES, 1990, p. 13).

O que se pretende neste tópico da unidade é perceber o romance *No Exílio*, a fim de traçar uma extensão a partir da história documental e conceitual, tendo como foco a filosofia da imagem, para conferir uma base no que diz respeito ao uso de imagens fotográficas como *start* da narrativa da autora. Há de se entender, então, que, entre imagem-texto e texto-imagem a fotografia exprime uma relação de forças que a separa e, ao mesmo tempo, a aproxima. Ainda no aspecto filosófico e analítico, a foto é concebida como imagem técnica, pois é produzida por um aparelho. Por esse motivo:

> [...] ela é texto científico aplicado. Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos — o que lhes confere posição histórica e ontológica diferentes das imagens tradicionais. Historicamente, as imagens tradicionais precedem os textos, por milhares de anos, e as imagens técnicas sucedem os textos altamente evoluídos. (FLUSSER, 2018, p. 21)

Partindo de tal assertiva, "essas imaginam textos que concebem o mundo" (FLUSSER, 2018, p. 21) mantêm uma relação direta com a literatura. No entanto, ao contemplar uma imagem técnica, formadora de conceito, nota-se que ela não é o mundo em si, contudo determina os modos relativos a ele, a partir de um artifício automático de impressão "sobre a superfície da imagem" (FLUSSER, 2018, p. 21).

Entre fotografia, documentação e criação, Elisa Lispector utiliza a imagem para resgatar memórias e assim encaixá-las no acervo imagético. Susan Sontag (2004) nos diz que a imagem fotográfica pode ser gerada por um processo de imaginação, a fim de tampar lacunas que a própria memória permite esquecer. Desse modo, "a realidade compreendida na forma de imagens passou a ser concebida a realidade-ficção como se fosse imagem fotográfica" (SONTAG, 2004, p. 169). Com isso, o que se depreende dizer é que a narrativa de Elisa usurpa a realidade, porque:

> [...] antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. Uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanação (ondas de luz refletidas pelos objetos) – um vestígio material de seu tema. (SONTAG, 2004, p. 170)

Assim, *No exílio* pode ser compreendido, através da afinidade da autora com as imagens, em especial imagens da família, por “mundo-imagem”, ou um mundo das “representações delas” (SONTAG, 2004, p. 171). O que as caracterizam são as semelhanças, as forças simultâneas: realidade e ficção. O que a fotografia fornece à narrativa é um sistema de informações no qual a escrita se aproveita para o fornecimento meticulosamente na formação da cena fotográfica.

Na literatura, tal sistema “funciona como desestabilizador, e não como prova documental de uma verdade exterior à arte” (BRIZUELA, 2014, p. 18). As fotografias que podem ser aproveitadas de *No Exílio* são descritivas e propõem um jogo artístico que se faz não na separação autônoma entre as artes, mas, na ligação entre as marcas, mais ou menos visíveis que vão além do gesto performático.

É nesse percurso que as artes vão propondo elementos internos que permeiam o real e o ficcional. No capítulo intitulado *A fotografia narrativa*, do livro *Depois da fotografia: uma literatura fora de si* (2014), de Natalia Brizuela, pode-se aproveitar a ideia de que:

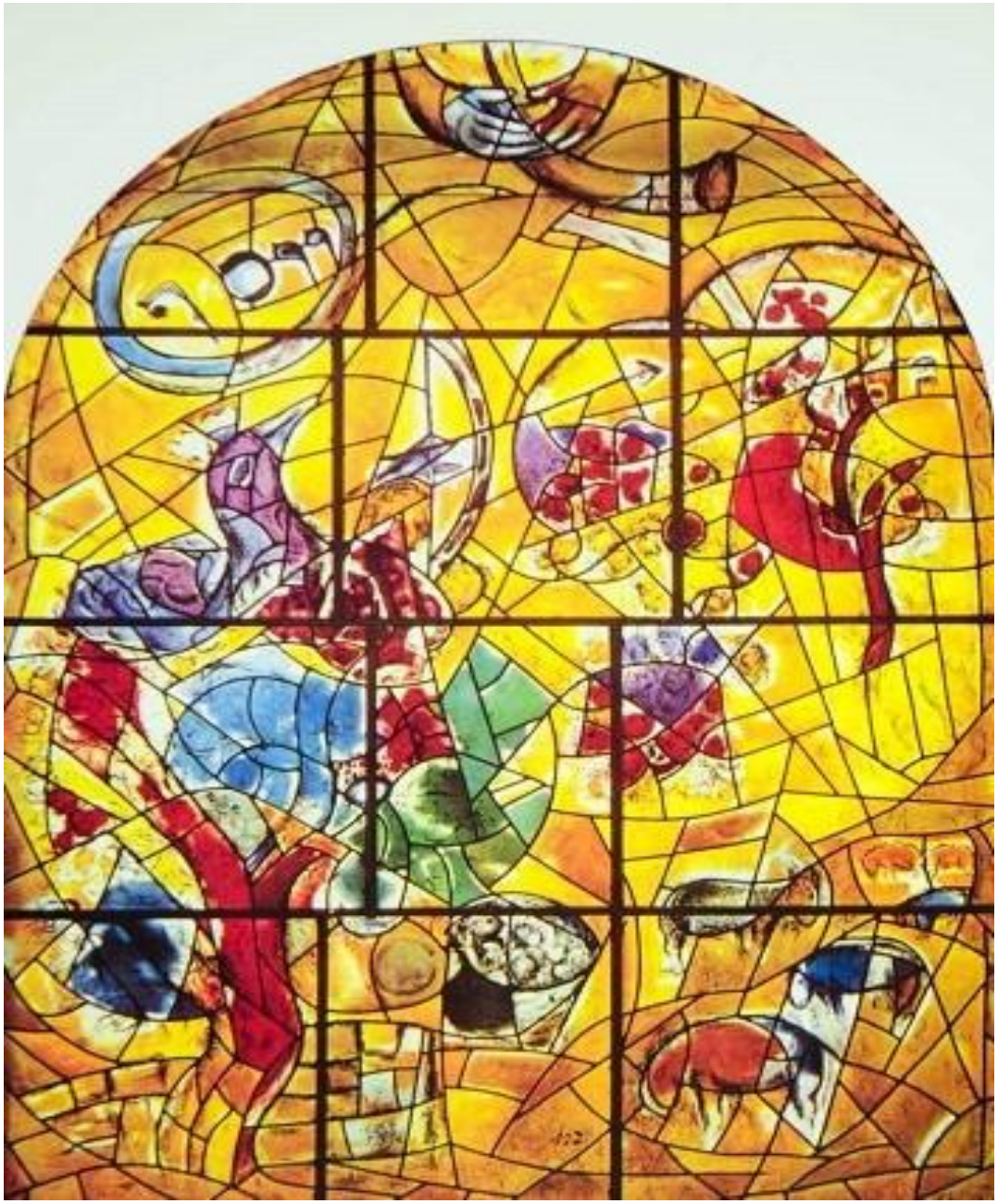
> [...] toda foto é também, antes de tudo, uma operação de montagem — corte, dissecção, reorganização para decompor a realidade —, e, por isso, a produção de uma heterogeneidade que só pode ser entendida como estética e não mimética (BRIZUELA, 2014, P. 55).

Com esses recursos técnicos de quem observa bem uma fotografia, Elisa Lispector corta, organiza, molda, decompõe, retoca, entre *flashbacks* e ruptura, o dossiê fotográfico, que não é real, tampouco documento ou verdade, mas arte literária. E é nesse jogo estético e filosófico de oposição que a autora entre memória, foto e escrita produz uma autobiografia documentada.

Isso quer dizer que, real ou ficção, uma fotografia significa o ângulo não exato que o artista escolhe para narrar a coisa mirada. É nesse veio que, em *No Exílio,* a narradora-autora transforma, decodifica, reutiliza, sobrepõe, justapõe imagens memorialísticas que são, aparentemente, fotográficas, mas, em verdade, são retalhos de memória. Os fragmentos narrativos, dispostos em capítulos, promovem uma sequência que imprime o sabor da prosa do mundo através das

representações. E o jogo cênico se revela na formulação de um romance fotonarrativo que revela imagens instantâneas.

4– DA IMAGEM-TEXTO AO TEXTO-IMAGEM: ABORDAGENS INTERMIDIÁTICAS



Marc Chagall –Windows, Joseph – vitral - 3,35 m de altura x 2,43 m de largura – Hadassah Ein Kerem Hospital, Israel

4.1 – **Da tela ao texto, vai-se pintando memória**

A Palavra
– memória do mundo –
trança, dentro das paixões místicas,
jeitos singulares de confirmar-se...

(Arriete Vilela, 2005, p. 48)

O que aqui se pretende, a princípio, é articular literatura com artes plásticas, traçando encontros intermidiáticos entre *No Exílio* e as telas de Chagall e Segall. Posto isto, é preciso analisar categoricamente os campos de interferência para enxergar as conexões entre tais artes. No que se segue, cabe esclarecer que este estudo é de fontes primárias. Além do mais, pouco se fala a respeito de Elisa Lispector no vasto campo da crítica literária, e tampouco se vê uma aproximação de suas obras comparadas às artes plásticas. Por isso, ao investigar imagens picturais no espaço da prosa, propõe-se um mapa teórico que não substitui as eternas questões que tiram o sossego e movem escritores e crítica literária, por exemplo: mimeses, ficção, representação, conceito, linguagem, tema, retórica, estética, valor artístico, dentre outros.

Depois de uma grande extensão de campos teóricos, surgem, então, questões diretamente ligadas à retórica, uma vez que o gênero pintura repara antigas convenções de persuasão nos quais se estabeleceram esquemas diretos para a descrição de fatos, de momentos, de sentimentos e de seres humanos. De tal modo, as artes plásticas podem se realizar através da descrição de caracteres físicos, morais e até mesmo psicológicos, que podem transitar do elogio à censura; traços que caracterizam a demasiada presença pictural em narrativas que expressam uma condição de tempo, lugar e modo.

Não é demais assinalar que, na investigação teórica sobre a pintura, deve-se reconhecer a função desempenhada pela *eckphrasis*, seguindo as ideias de Natalia Brizuella, termo que serve para designar a descrição de trabalhos das artes visuais, cuja intenção é afirmar a soberania da palavra sobre a imagem, a partir dos antigos manuais de retórica. Ademais, o processo de transposição de uma linguagem para outra informa que a *eckphrasis* sustenta o desejo de capturar o mundo em palavras. Nesse veio, será, ainda, o *topos ut pictura poesis* que promoverá a dualidade entre

literatura e pintura, por entender que a palavra escrita poderia dar conta da linguagem pictural.

Ainda em dimensões retóricas, as imagens promovidas pelas palavras são:

> [...] imagens miméticas e verossímeis. Ver a imagem como ilustrativa de um texto revela uma leitura que não consegue pensar ambos os meios horizontalmente, num mundo onde as artes foram desierarquizadas. A primazia da letra sobre a imagem, evidente onde a relação entre letra e imagem está circunscrita a algum modo da *eckphrasis* numa direção ou da ilustração na outra, funciona num regime em que a distribuição das artes estava claramente delimitada como parte de sistemas de classificação e ordenamento que era produto de e ao mesmo tempo produzia uma hierarquia (BRIZUELA, 2014, p. 114).

É nesse sentido que a relação entre texto e imagem pode ser entendida por grande parte da crítica como representativa, pois literatura e artes plásticas passaram a assegurar a capacidade delas — suas regras, hierarquias, gêneros — como arte. Tal relação ambivalente entre imagem e letra — tela e palavra — constrói um paradigma de uma nova sintaxe. O que se sabe é: quando a literatura utiliza artifícios do "como se fosse um quadro" (LOUVEL, 2012, p. 48), ainda que não contemple nenhuma reprodução artística, há um intenso diálogo com entre as artes.

Revisitando a etimologia do vocábulo "poesia", ela revela que a expressão "deriva da forma latina *poēsis*" que tem o sentido de "poder criativo, inspiração, o que desperta emoção, enlevo, sentimento de beleza, apreciação estética, apreciação de uma pintura" (HOUAISS, 2009, p. 1514). Depois da breve explicação etimológica, pode-se dizer que a poesia está presente nas mais diversas formas de expressões. Ela pode estar presente no ato escrever, por exemplo, ao até mesmo no campo pictural. Torna-se evidente, desse modo, que a imagem na qual se absorve tanto na escrita quantos nas artes visuais, se contamina, se interpreta, se desdobra e se contrai a figura representada. Não sem razão, a literatura usa a *eckphrasis* como prática de descrição a partir do léxico para estabelecer outra prática, a que consiste em descrever pessoas, lugares, cenas "como se fossem quadros".

Ainda buscando um enquadramento semântico, pode-se dizer que a pintura está aliada à poesia e à imagem-retrato, uma vez que a etimologia de "retrato" deriva da forma latina *retractu*, particípio passado de *retrahere*, que carrega o sentido de reproduzir "uma imagem (real ou imaginária) por pintura, desenho, fotografia, etc" (HOUAISS, 2009, p. 1660). Nesse veio, o retrato é essa matéria inclassificável subdividida em três níveis: "fazer, suportar, olhar" (BARTHES, 2012,

p.16); além do mais, tal arte é capaz de “redundar uma nova relação entre imagem e realidade” (SONTAG, 2004, p.174). É então, nesse momento, que a poesia captura uma tipologia das descrições picturais que podem ser percebidas na literatura entre telas e retratos, oferecidos aos leitores. Logo, esse ver poético atravessa os marcos que vão determinar a *eckphrasis* como ponto de estabelecimento do ato sensorial na descrição de imagens.

Embora quadros-retratos possam configurar tão-somente um jogo de cenas, será através desta disposição que se revelam as bases da representação, porque o tratamento da imagem solicita manipulações e balizamentos. Assim sendo, a tela reproduz uma imagem pictural no campo da literatura como marca de uma escrita à base de um discurso que evoca mentalmente os traços de picturalidade. No entanto, tal aparecimento promove o debate de questões relacionadas à individualidade, à identidade, incluindo-se os desdobramentos de ver o outro e ver a si mesmo.

Avançando, na busca da aproximação entre artes plásticas e narrativas, os tipos de telas e as suas respectivas dinamizações no romance, é possível constatar aqueles que alcançam maior rendimento nas composições literárias. De início, os quadros representam autorretratos, fotos de familiares, de personalidades de diferentes setores das artes e da cultura, de paisagens rurais, cenas urbanas e de festejos, entre tantos outros. A imagem promovida pelo grau pictural é capaz de aquilatar funções variadas que vão desde a caricatura até o exame especular de si.

Pode-se inferir, ainda, que o retrato, essa fonte de representação de uma pintura, é aliado da memória, capaz de driblar o esquecimento. Além de provocar a confirmação de si e estabelecer filiações, de maneira inquestionável, a narrativa, que tem como pano de fundo imagens picturais, consegue garantir grande impacto visual ao descortinar o espelhamento por meio do registro da interioridade, revelando, desse modo, o horror que o similar provoca através do desconforto, por uma falta de pertencimento.

Ademais, a literatura pode encerrar imagens picturais para fazer enxergar a humanidade ou a desumanidade, além de retratar artisticamente momentos a serem imortalizados, corroborando para a posse que substitui outra coisa ou pessoa, para alimentar esquemas comprobatórios, registro memorialístico e documentais. Seja como símbolo, ou seja, como alegoria, a união entre literatura e quadros propõe uma reflexão da combinação entre arte literária e pictural na formulação de um dossiê imagético que supostamente oferece uma janela para o mundo.

No caminho teórico-crítico sobre a relação entre pintura e literatura até aqui estabelecido, a intenção foi clara: construir uma base para analisar o romance *No Exílio* (1948), de Elisa Lispector. Esse livro, segundo Nádia Battella Gotlib (2007-2008), registra, sob uma ótica do enquadramento, “a saga da família Lispector”, a partir de telas que compõem “as circunstâncias de vida antes e depois da decisão da emigração, para fugir da fome e das perseguições de que foram vítimas os judeus no século XX” (GOTLIB, 2007-2008, p. 28).

Valendo-se de uma espécie de realismo afetivo, Elisa Lispector constrói uma variada galeria de tipos e espaços que vão do coletivo ao individual. Contudo, a narrativa-pictural ultrapassa os limites do valor documental, na medida em que incorpora uma força enunciativa capaz de mover emoções através de traços marcantes como forma de resistência. Desse modo, a autora traça, em *No Exílio* (1948), uma literatura que dialoga com artes visuais de grandes nomes da pintura, como, por exemplo, Marc Chagall e Lasar Segall. A narradora transita entre telas, atribuindo similitudes aos quadros desses artistas, formando, desse modo, uma ficção imagética que brinca com os elementos narrativos, bem a gosto do campo da intermidialidade.

Portanto, o que se pretende é mostrar como Elisa Lispector compõe o acervo imagético e memorialístico na ficção através de telas de pintores consagrados, mesclando elementos da linguagem para criar quadros que proporcionam um enlace entre as artes. Com efeito, encerra um romance visual que alude, a partir de telas e da escrita, personagens da família Lispector, cenografia e momentos de expatriação forçada. No mais, *No Exílio* (1948) proporciona aos leitores uma galeria de quadros que representam a cultura judaica e a expatriação.

Nesse sentido, a obra de Elisa Lispector propõe a possibilidade de um trajeto a ser percorrido pelo espectador através de imagens que patrocinam a formação de telas através do léxico – *ekphrasis*. Com intensidade, o circuito de telas é constituído de planos que oferecem aos leitores a oportunidade de compreender a narrativa-quadro de forma poética. Assim, o penetrável de Chagall e Segall convoca a participação do olho para experimentar e percorrer a narrativa através da reconstituição pictural da topografia característica das artes plásticas. Depreende-se, então, que, em *No Exílio*, pode-se conferir visibilidade e poeticidade a territórios e habitantes que, aos olhos da representação, parecem capazes de evidenciar a angústia do exílio e a cultura judaica.

Primeiramente, deste forjado diálogo, é interessante destacar as acepções do que vem a ser “como se fossem quadros”. Liliane Louvel lembra que esse processo, embora seja problemático, “não se trata de forçar uma aproximação com o texto, mas observar os critérios sobre os quais repousaria a analogia subjetiva e não só textuais — tipologia das descrições.” (LOUVEL, 2012, p. 48). De acordo com o dicionário, o vocábulo “quadro” pode significar vários conceitos, um deles refere-se a um “panorama, representação, descrição” (HOUAISS, 2009, p. 1584) e, também pode designar “páginas de livros, trechos, contendo texto gráfico que se destaca emoldurado por uma cercadura” (HOUAISS, 2009, p. 1584). É a partir desses conceitos que o estudo do romance pousa. Porque o livro pode se apresentar como um quadro ou pode conter telas que podem ser entrevistas através das conexões “interartes” (RAJEWSKY, 2012, p. 27).

Com base em tais acepções, é possível realizar um salto semântico e entender *No Exílio* como uma galeria de quadros, porque nele a narradora seleciona telas que mantêm fortes vínculos de pertencimento com as artes plásticas — Chagall e Segall —, uma vez que ela, em seus documentos recuperados e publicados por Nádia Gotlib, no livro intitulado *Retratos Antigos*, diz que “em Chagall as figuras são poéticas, tudo se passa em uma atmosfera onírica” (LISPECTOR, 2012, p. 85), enquanto “Segall pintou o horror dos *pogroms*. Pois, ao contemplar os retratos antigos é de Segall que mais me aproximo” (LISPECTOR, 2012, p. 85).

É nesse diálogo que a literatura absorve das artes plásticas elementos que vão desde figuras poéticas às narrativas do horror. Se pensarmos as imagens como sustentáculos da memória, é possível, então, afirmar que o tratamento literário dado às imagens é bastante ousado, uma vez que Elisa promove uma celebração e composição artística da linguagem com quadros que possuem, para ela, um significado pessoal.

Sabe-se que, em outras palavras, o romance é feito por fragmentos memorialísticos, dividido em trechos, que patrocinam o “como se fosse quadro”, a partir de imagens-pinturas que causam “um efeito de sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer referência direta” (LOUVEL, 2012, p. 48) — *ekphrasis*. É, então, nesse veio que, segundo Lilian Louvel, a escrita passa a assumir formas que podem confeccionar, a partir de fragmentos da narrativa e da topologia das descrições, o efeito quadro. Tal processo

é responsável em “fazer a translação entre o texto de partida e o pictural” (LOUVEL, 2012, p. 48), entre a escrita de Elisa e as artes plásticas.

Em *No Exílio*, a autora impõe marcos de picturalidade que veiculam a cultura judia através de imagens referenciais que promovem a representação no sistema literário, sustentando um caráter extremamente autobiográfico. Por esta razão, a escrita evoca o pictural através do sistema linguístico, fomentando um jogo sinuoso entre palavra e imagem. As linhas do enredo se desdobram em fragmentos entre linearidade e não-linearidade. Como se fossem *flashes* memorialísticos, Elisa vai propondo fendas na ficção, fazendo surgir dobras e desdobras, entre curvas e retas. Assim, a tela emerge, colocando em evidência a dicotomia clássica da exclusão pelo dito e não dito. É desse modo que o pictural aparece como lugar de pertencimento e reconhecimento no texto literário.

É nesse lugar de encontro e desencontro, ainda, que “o olhar salta fora da cadeia linear de origem, meio e fim com seus previsíveis desdobramentos” (RIBAS, 2018, p. 250), na tentativa de capturar uma tela que funciona, muitas vezes no romance, como um mosaico de superposições e (des)encaixes entre o estético e político. Desse modo, o enredo é traçado de modo contínuo e descontínuo, passando a promover um enquadramento, formando um contexto favorável às conexões intermidiáticas que promovem o tal efeito “como se fosse” quadro.

Dentro de uma perspectiva pictural, os “(des)encaixes”, no sentido de referências intermidiáticas, segundo Irina Rajewsky, pode “em um texto literário ter referências às pinturas”. Com isso, compreende-se a união entre as artes como “estratégia de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto”, ainda no pensamento da crítica. Ou seja, como falado anteriormente, ao operar o campo das relações entre literatura e artes plásticas, supõe-se que Elisa Lispector oferece um enredo imagético cheio de significação de sentido que dialoga com a pintura, a partir de composições midiáticas que colocam *No Exílio* como uma obra de cunho pictural.

Nessa linha percorrida até aqui, cabe ressaltar que este estudo promove uma discussão entre os focos de análise que vão da pintura à arte literária como produtoras de cultura. O que se pretende é avançar no campo da investigação, uma vez que a escrita de Elisa Lispector promove uma conexão “inter e intramidiático que não devem ser ignoradas” (RAJEWSKY, 2012, p. 29). Porque a narrativa fomenta uma construção de imagens que “pode fazer surgir o caráter ‘como se’” a partir de

tematizações que produzem elementos ou estruturas de um sistema midiático cultural.

É preciso esclarecer que a primeira ideia seria resgatar, através das narrativas descritivas, os quadros de Segall e de Chagall. Cabe expor que eles serviriam como *starts* para defender uma literatura de composição midiática. No entanto, ao desdobrar as temáticas e penetrar nos assuntos que são impermeáveis às discussões, entende-se que as telas de Segall vão além das descrições linguísticas da narrativa — *eckphrasis*—, elas ampliam o sentido de ilustração e avançam na análise das particulares do romance, compondo, desse jeito, um jogo de operação metonímica.

Com efeito, vê-se que, em Segall, o nível de picturalidade da narrativa vai do detalhe ao todo da obra; por esse motivo, os quadros dele serão apresentados separadamente no capítulo seguinte como telas basilares que patrocinam o diálogo entre as artes como artifício metonímico para literatura autobiográfica de Elisa. Seguindo essa visão livre e poética do olhar, cabem as interpretações do possível, em dizer que os quadros *Navio de emigrantes* (1939-1941), *Pogrom* (1937), *Êxodo* (1949), todos de Lasar Segall, serviram como um panorama geral e específico da narrativa em estudo, uma vez que eles não só podem emergir do texto literário como podem ser o todo do próprio livro.

Por meio de efeitos estéticos, a ficção de Elisa Lispector, dentro da tradição do judaísmo, é baseada na memória que complementa o esquecimento como princípio-motor. É nesse sentido que a narradora se volta para o problema do povo, assim como Segall, mas também remonta cenas do convívio, da casa, do momento familiar com as irmãs e com os pais, entre outros.

Indo mais adiante na análise das obras, a tela *Sábado* (1910), de Marc Chagall, encena um encontro familiar em um dia santo. Do ponto de vista de quem observa, há, no quadro, uma forte inferência de um lugar sagrado, como se fosse de adoração. A sala posta serve como centro para uma reunião. Na mesa estão os castiçais com as velas acesas. Os personagens parecem seguir o ritual. Nessa cenografia, a mulher estampada em pé na porta e uma outra deitada em uma cama parecem romper com o enquadramento de Chagall.

Formando os pontos de contato e voltando-se para o texto literário, é possível perceber que, *em No Exílio,* principalmente quando se refere à cultura judaica, o diálogo cenográfico nas páginas 28 e 29, do terceiro ao décimo parágrafo, permitem

uma similitude com o quadro *Sábado*. É possível capturar, então, uma descrição bem a gosto da cenografia, quando efeito textual evoca graus de picturalidade, à medida em que o enredo oferece pistas de contato com a arte plástica.

As linhas dos parágrafos subsidiam um “efeito quadro”, a partir da construção da narrativa, “que produzir um efeito de sugestão” (LOUVEL, 2012, p. 47), na qual, à primeira vista, o texto literário favorece uma estética próxima à da pintura, mesmo não citada diretamente no texto. O que se quer dizer é que os parágrafos formam valores entre si, em formato memorialístico, confeccionando uma imagem pictural que tem como ponto de contato o quadro.

Com manejos detalhistas de uma observadora nata, a narradora, através de Lizza, mede cada gesto e os transfigura em um jogo lexical imagético. Percebe-se que, ao traçar os elementos da narrativa com a tela *Sábado*, de Chagall, o que se tem é um paralelo entre as figuras representadas. No texto literário, a família vive o dia santo; no quadro, a cenografia está pronta para viver o tal dia. Lê-se, então: “Sexta-feira, véspera do dia do Senhor, o dia que Deus santificou. Ao cair da tarde, Marim envergando um vestido de festa; ao colo, um fio de pérolas, herança materna, nos dedos os anéis com que ela se apresentar” (LISPECTOR, 2005, p. 28). Já no início vocabular do parágrafo, nota-se a palavra “sexta-feira” como comando inicial do parágrafo, remetendo diretamente ao título da tela de Chagall.

No movimento de cotejo entre texto e tela, olhando o quadro expressivo do pintor, nota-se uma mulher parada em pé na porta, encenando uma postura bem trajada, observando, com certa distância, o cômodo e as pessoas. Ainda nesse sentido de aproximação, agora, partindo para o texto literário, a fim de prosseguir no diálogo, no final da página 28, Lizza observa a mãe e percebe a devoção da mãe ao olhar atentamente a vela: “a tentação e o fascínio quase sensual de fitar intensamente a chama das velas” (LISPECTOR, 2005, p. 28). A mulher que aparece em pé na tela faz conexão com o texto literário, uma vez que, nas duas obras, a figura feminina é quem marca os dois contextos.

Partindo desse contorno e indo mais adiante na aproximação da composição das artes, assim como no quadro, seguindo a narrativa, na página 29 do texto literário, a narradora diz que “as chamas das velas, bailando, em reflexo, em seus olhos de tal modo iluminavam-lhe o semblante que o tornava diáfano, de tanto esplendor” (LISPECTOR, 2005, p. 29). Ao ler tais palavras que endossam a trama, é possível notar que são as chamas da vela que formam o momento chave: o

“momento quadro”, fazendo com que a narrativa se conecte, mais uma vez, à tela de Chagall. Tanto em um quanto no outro é possível notar o bailar das chamas que causam um reflexo de vicissitude em Marim, no romance, e na mulher, na tela. É com esse prisma que as artes podem ser conectadas, por um grau maior de picturalidade, através dos dispositivos cromático e imagético entre as artes.

Ainda olhando o quadro *Sábado*, o reflexo das chamas incandesce o chão que lança a luz em semicurva para direita da parede, clareando o rosto da mulher, fazendo um jogo de transposição com o relógio que está ao lado do lustre. No intervalo entre as forças de movimento, o lustre lança o reflexo no chão, conferindo à cena um aspecto teatral, além de provocar um jogo luminoso. O penduricalho do relógio faz um notório esforço de movimento para a esquerda, promovendo um processo de movimentação do quadro. Tal deslocamento é passível de ser analisado no texto literário também, uma vez que ficam evidentes a mobilidade que pode ser reverberada tanto nas condições de posicionamento dos personagens quanto no emprego dos verbos no indicativo “louvava”, “orava”, “moviam”, “iluminavam”, “tornava”.

Seguindo na página 29 e dando continuidade à mesma cena, no terceiro parágrafo há outro aspecto instigante a ser levantado em relação aos contatos entre literatura e artes plásticas: o da morbidez. De um lado as movimentações, do outro os aspectos estáticos. É nesse comando paradoxal, que quadro e texto denotam certa combinação bem a gosto do teatro. No quadro *Sábado*, os personagens estão prestes a encenar. No texto eles estão encenando. É possível observar que o romance consegue apresentar um momento crucial do enredo, porque, quando a narradora apresenta a cena para os leitores, ela traz o seu próprio olhar, mirando desejosa a coisa olhada. Nesse cenário ensaiado, assim, ela narra: “As crianças silenciavam. Tudo cessava para concentrar-se naquele momento de prece, para impregnar-se da beleza que transparecia na face radiosa de Marim.” (LISPECTOR, 2005, p. 29).

Não seria errado assinalar que, enquanto na literatura as crianças silenciavam, no quadro elas parecem girar a cabeça, formando, então, uma visão panorâmica do objeto. Ou seja, o que se refuta da imagem é um objeto redondo, aquele chega aos leitores por diversos ângulos, oferecendo maior inteireza do objeto, de acordo com o ponto de vista das crianças. É nesse compasso que o

espectador das obras penetra na intimidade da cena. No entanto, ambas se conectam pelo dito e não-dito.

Outro ponto de relevância está na combinação entre movimento e morbidez. A relação do duplo é cara nas posições intermidiáticas. São os “(des)encaixes que instigam a criatividade da combinação aliada à interpretação. Voltado ao diálogo interartes, percebe-se que na narrativa, o silêncio é demasiado trágico para crianças, que mesmo sentadas, movimentam-se. É nessa dinâmica que quadro e literatura, mais uma vez, dão as mãos, porque a ficção oferece ao quadro uma interpretação que pode gerar uma movimentação corporal dos personagens que estão à mesa, porque o vocábulo “prece”, em um dia santo, requer certa maleabilidade que pode ser tênue, mas que não se pode descartar.

Além disso, vê-se na tela que a disposição dos personagens sentados à mesa em meio círculo forma um jogo cênico de direção. A luz das chamas reflete no chão, logo em seguida, o clarão provocado pelo fogo é lançado para o rosto da mulher que está em pé no quadro e, por último, a luz volta para parede e para o teto, confeccionando uma cena de intensa agitação entre o claro e o escuro, entre a morbidez e o movimento. Esses apontamentos atenuam a movimentação que, mais uma vez, alcança o nível da geometria circular, e é sugestiva ao telespectador, pois, leva o olhar a mirar as dimensões do quadro assim como os detalhes da narrativa.

Sintetizando o que foi levantado até aqui, primeiro se observou, na relação entre tela e texto, o aspecto cenográfico; adiante, as especificações cromáticas e, por último, a movimentação e a não-movimentação dos caracteres de composição tanto do texto quando da imagem pictural. O que se pode defender, diante de tamanha extensão comparativa, é que a narrativa propõe uma cena descrita e aciona o processo de *eckphrasis* que faz saltar, aos olhos, a tela *Sábado,* de Chagall.

Por fim, é possível, sim, através desses contornos lexicais, conectar a imagem pictoresca da narrativa à tela. Os dois Judeus exilados, Elisa e o referido pintor formam uma linha paralela de representações visuais da cultura judia por campos da arte. As evocações midiáticas são tanto no plano literário quanto no plano das artes plásticas, uma vez que o texto propõe uma *eckphrasis* ao descrever uma cena fortemente presente no imaginário da escritora que é transpassada pela narradora-autora em forma de cena de um momento carregado de representações memorialísticas.

4.2 – **“como se fosse quadro”**

Passando pela imagem poética de Chagall e adentrando na obra veemente de Lasar Segall, diante de uma discussão intermidiática, frisa-se que este estudo visa ao avanço das interferências entre arte literária e visual. Mudando e permanecendo na frequência, nesse momento, avança-se na análise das partes selecionadas do romance *No Exílio* e em relação à tela *Navio de emigrante,* de Segall. No primeiro momento, a análise se debruça na expressão artística desse pintor que retratou de traço em traço a história de judeus que foram perseguidos, exterminados e exilados através de programas de extermínio — *pogroms.* Palavra russa que serve para designar “grupos de facções várias como cossacos e anarquistas, alguns antissemitas, que organizavam ataques violentos a judeus, que deles tiravam a terra, o provento e a vida, cometendo assassinatos em massa da população judaica” (GOTLIB, 2007-2008, p. 28).

Em uma explicação brevemente histórica, sabe-se que essa denominação serve para indicar violentos ataques físicos contra a população judaica durante as grandes revoltas antissemitas que aconteceram na Ucrânia e no sul da Rússia entre 1881 e 1884, após o assassinato do Czar Alexandre II. Esses ataques também reapareceram durante a guerra civil que se seguiu à Revolução Bolchevique, de 1917, matando dezenas de milhares de judeus. Essa temática serve de pano de fundo para o romance e torna-se, desse modo, a representação do horror, do medo, da fuga, entre outros sentimentos que apavoraram judeus em épocas de massacre. É com a vontade de retratar as mazelas de judeus exilados que Segall e Elisa Lispector constroem, através da arte, um registro que denuncia a emigração forçada do povo judeu, em tempos de perseguição e guerra.

A partir da busca de documentos sobre Elisa Lispector, no Instituto Moreira Salles (IMS), no Rio de Janeiro, descobrimos que autora participou ativamente da confecção da primeira edição de *No Exílio*. Posto isto, é na troca de cartas com o editor que ela se mostra satisfeita em ter como capa do romance a tela *Navio de emigrante* (1939-1941), de Segall[3]. A edição tem, então, como abre-alas um navio

[3] Logo após a primeira visita ao Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, local que guarda parte dos documentos de Elisa Lispector, foi decretado o isolamento social

que ancora *No Exílio*, como forma de moldura da narrativa. Tanto tela quanto literatura passam a funcionar como registro da história e da vivência de emigrantes judeus que fugiram da morte. Diante de tais considerações, escrita e pintura assumem o campo da "contaminação", evidenciando, então, uma arte de denúncia e de preservação da história e da memória, porque, o que se pode depreender nesse diálogo entre as artes é que ambas se misturam, se combinam e se fortalecem, a partir de uma produção criativa baseada na memória.

Avançando no que diz respeito ao resgate de uma imagem pictural que pode ser entrevista em *No Exílio,* pode-se dizer que há uma conexão entre *Navio de emigrantes* e o romance de Elisa Lispector, que vai muito além do que a capa da primeira edição. O que se vê é, em *Navio de emigrantes*, uma tela que imprime a interpretação de um símbolo de resistência e fuga. É por esse e outros motivos que Elisa diz que sua escrita se aproxima mais da percepção artista de Segall, porque tanto a obra dele quanto o romance dela aproximam-se do horror, do medo, do trauma vivido por seu povo em tempos de revoluções e guerras. Nesse viés, o referido quadro se coloca a serviço da literatura, uma vez que a tela passa a não só ilustrar a capa, mas também a funcionar como ilustração de todo o livro, através de uma mesma temática. É por isso que o livro pode ser lido, de maneira poética, como um navio-romance que conta e remonta a história dos que sofreram diversos *pogroms.*

Com efeito, a partir dessas breves considerações entre as artes, é possível entender o "navio" como tema de representação simbólica que ora tem valor de "como se fosse quadro", a partir da descrição de cenas, ora tem potencial de ilustrar e emoldurar todo o enredo do livro, a partir da temática. Desse modo, a tela serve de motivo na composição do enredo do romance. Seguindo esse pensamento, o navio também pode servir como dimensão instrumental e de ligação entre literatura e tela como transporte do simbólico - metáfora da travessia. Porque assim como a tela, a literatura convida os leitores a embarcarem na trama constituída de memórias que enlaçam o espectador, elucidando não só a história da família Lispector, mas os acontecimentos que marcaram as esferas culturais e sociais do povo judeu.

---

por causa da pandemia de Covid-19, impedindo o retorno às fontes, bem como a possibilidade de cópia de algumas cartas que seriam colocadas no anexo.

Assim sendo, ao navegar pela ficção, o texto se torna uma alegoria metafórica que traz à tona sentidos dicotômicos entre o que se releva e o que se esconde. Em uma migração do romance à tela, em um contato direto e “significativo da obra de chegada e de partida, pode-se fazer uma contaminação saudável e mútua” (RIBAS, 2018, p. 259). Posto isto, expandir o rumo do entendimento do quadro *Navio de emigrantes* é necessário, uma vez que literatura e quadro evidenciam “o drama da condição humana numa época histórica de singular destrutividade” (LAFER, 2015, p. 128). Nesse sentido, é possível enxergar a condição dos refugiados sendo representada nas artes plásticas e literatura como um jogo de combinação que denuncia o pavor dos refugiados que perderam seu lar, sua terra, sua língua, entre tantas outras perdas; para fugirem da morte.

Aqui nesse estudo de aproximações, vale ressaltar que Lasar Segall e Elisa Lispector são judeus exilados e possuem como matéria de inspiração “a própria experiência existencial da emigração, com realce para impregnação, na memória, daquilo que na primeira viagem-travessia viu ocorrer no navio em 1912” (LAFER, 2015, p. 129). É com essa bagagem que o pintor traduz em forma de experiência uma arte singular e poética na intersubjetividade do estar no mundo. Não tão distante, Elisa Lispector evidenciou todo a trajetória da sua família no romance *No exílio*. É por isso que os dois usam da experiência como matéria potencial e singular do fazer artístico.

O grandioso quadro de 230 x 275 traz elementos destoantes. Há nele um espaço amontoado de emigrantes, um mar revolto, tubulações de ar e uma profusão de singularidades. Nesse composto de pessoas e coisas, o navio assume um desenho triangular que mira enfurecidamente para o horizonte. O olho se desloca de baixo para cima e, ao mesmo tempo, de cima para baixo, vasculhando, rastreando e capturando o detalhe. Nessa obra grandiosa, o olhar do telespectador fica em constante movimento, buscando o ponto de equilíbrio. A tela devora aquele que a observa e o transpõe através dos efeitos cromáticos e sinuosos para o seu interior, tornando-o mais um passageiro do navio. Os leitores da imagem passam a ser mais um na multidão. Rostos virados, pessoas debruçadas, caídas, viradas, abaixadas, deitadas em uma base cromática de cobre e de madeira, entre tantas nuances de amarelo, formam um cenário fatigante e tenebroso.

Ainda nessa perspectiva, do lado de quem mira a tela, já atento aos detalhes, observa tudo o que pode. O que está escondido se revela, no canto esquerdo

superior, há três pombas de coloração misturadas, mas com uma base branca que, quase imperceptíveis, tomam cor de um tom azul cinzento, se misturam com o céu e as ondas, mas que não passam despercebidas. Pode-se dizer, a partir das possibilidades de interpretação, que elas simbolizam, assim como a pomba que aparece depois do dilúvio para Noé, como sinal de aliança e esperança, conferindo, então, a ideia de que algo de bom está para acontecer.

Recorrendo à narrativa de Elisa e a aproximando, metonimicamente, do quadro de Segall, pode-se perceber esse sinal de boa-sorte quando a narradora anuncia que, depois de muitas fugas e tormentas, em uma das travessias da família, diz:

> Manhã de sol. As árvores de um verde novo; no ar o doce aroma da primavera. A cidade despertou num movimento desusado. Enfim, os emigrantes aprontavam-se para a partida. De todos os pontos afluía gente à praça do mercado, onde estacionava longa fila de carros. Quem passava por perto, detinha-se de pressa da curiosidade ante aquela multidão maltrapilha e barulhenta. Todos falavam ao mesmo tempo, e na limpidez da manhã fria e cristalina, as vozes, há tanto tempo acostumadas aos lamentos, soavam estridentes, como um grasnar de corvos. Os cavalos, impacientes, mordiam os freios, relinchavam e faziam grandes poças de urinas. À saída da cidade, uma camponesa cruzou à frente dos carros com dois baldes d'água, e Marim interpretou o fato como bom augúrio (LISPECTOR, 2005, p.80).

Assim como as pombas na tela de Segall podem aludir a um prenúncio de vida nova, porque fazem referências a um aspecto religioso bem demarcado, a presença da camponesa com dois baldes de água na cabeça, revela sinais de boa esperança. Diante de partidas incessantes, os judeus que abandonam suas terras, sua família, sua cultura, sua língua, por causa dos *pogroms,* conseguiam ver na fuga uma possibilidade de recomeço. Nas andanças, eles buscavam novos lugares, novas descobertas, e, assim, surgiam pontas de alegria e de esperanças na travessia. É nessa procissão de fé e luta, que, mais uma vez, *Navio de emigrantes* se conecta à literatura de Elisa Lispector, através de suposições metafóricas.

Depois do que foi observado até aqui, ainda na reflexão sobre o quadro de Lasar Segall, o que se pode destacar é que a tela assume dois importantes planos. Segundo Celso Lafer:

> [...] o da arquitetura do conjunto, com suas retas, ângulos e pontos visuais de referência como os grandes tubos de respiração, e a numerosíssima individualização de dezenas e dezenas de figuras humanas amontoadas na prova do navio. A cada uma dessas figuras – isoladas, em par ou em grupo -, Segall, com seu olhar intimista, dá vida própria com apurado cuidado plástico. É por isso que *Navio de emigrantes* é um quadro que lida com a complexidade, combinando a reveladora alegoria da mensagem do conjunto com as perspectivas individualidade dos seres humanos, captadas na proa

> do navio. Estas se escondem para o observador que não está atento aos detalhes do grande quadro (LAFER, 2015, p.132).

São nesses campos — do individual e do coletivo — que a tela de Segall pode ser evocada por passagens da narrativa de Elisa Lispector, pois, não é errado dizer que os dois compõem uma arte voltada para experiência e para a singularidade. Em uma combinação arquitetônica, tanto o livro quanto a tela são formados por um navio que permite ao espectador embarcar na história. Eles formam uma arquitetura que deixa os olhares circularem na obra, a fim de contestarem a presença da experiência de quem observa. Vale acrescentar que *No Exílio* conta a história de outros emigrantes exilados que fugiam da tormenta pela terra e pelo mar. Não distante, o que se pretende não é resgatar a imagem de um navio a partir das descrições textuais, mas mostrar que o quadro *Navio de emigrantes* serve de moldura para o romance, uma vez que a tela, como já foi dito anteriormente, funciona como uma alusão à travessia vivida pela família Lispector e outras tantas famílias que encaravam o oceano sombrio para correr da perseguição e da morte.

Seguindo com esse pensamento, ainda na análise, pode-se mencionar que a tela de Segall funciona com *No Exílio* a partir de um caráter metonímico no sentido de composição — parte pelo todo e todo pela parte. Esse efeito estilístico e dedutivo alude a sentidos de pertencimento que combinam tela e literatura em um quadro simultâneo que transita entre os dos campos humanos, a saber: individual e coletivo. Vê-se que a tela expõe uma perspectiva que transita em uma proporção do maior: o navio, para o menor: o emigrante. Já na literatura, o romance serve como um livro-quadro que apresenta a mesma proporção, do maior: o exílio, para o menor: o personagem.

Assim, nessas suposições metonímicas, é possível aproximar artes plásticas à literatura, uma vez que a cena pintada por Segall evoca dois planos: “o do conjunto e o do detalhe em sua riqueza e diversidade” (LAFER, 2015, p.132). Elisa também consegue alcançar tais marcas, ao elaborar uma autobiografia da sua família em momentos individuais e coletivos. A autora fala de si e ao mesmo tempo da história do seu povo. Ademais, os dois artistas conciliam, a partir do olhar, a dimensão de uma arte monumental capaz de reluzir o detalhe como uma linguagem voltada às experiências e à visão interior.

Os títulos das obras deixam muito evidente o valor simbólico que o navio assume. Considerando-se que se trata de um livro sobre a experiência do/no exílio,

no qual a autora reúne fragmentos da memória. O quadro *Navio de emigrantes* parece guarnecer as 206 páginas do romance, compondo com ele um estilo artístico que foge de uma cena específica e assume as outras tantas páginas. Com efeito metonímico de moldura, o quadro de Segall assume, em *No Exílio*, o sentido de travessia, de lembranças e de histórias que são narradas ao sabor das recordações. Portanto, a prosa de Elisa Lispector concebe a tela desde a capa até o interior do romance como uma produção dinâmica no espaço das artes, esse que corre livre, de forma metafórica e metonímica, no mar das experiências.

Mudando a frequência, o que se pretende agora é mostrar as telas de Segall que aparecem a partir da composição de uma narrativa descritiva. Portanto, do ponto de vista temático, os quadros *Pogrom* (1937) e *Exôdo* (1949), de Lasar Segall, serviram como ponte para esta combinação "interartes", pois tal entrosamento alude o sofrimento humano vivido por intensos *pogroms* contra os judeus.

Deste modo, ratificam-se as relações semânticas e metafóricas que sustentam a hipótese de uma arte como experiência da dor, do medo, da insegurança, do caos. Porque, os quadros de Segall vão além, não só se observa as descrições picturais no interior do livro como também se entende as representações simbólicas da narrativa autobiográfica. Talvez por isso, Elisa Lispector tenha gostado de ter como capa *Navio de emigrante*, uma vez que ele pode funcionar como cartão de visita do romance.

Antes de adentrar na relação narrativa-visual, há de lembrar as vidas de Segall e de Elisa foram atravessadas por dois grandes acontecimentos históricos: Segunda Guerra Mundial e a Revolução Bolchevique de 1917, quando a família imperial do *Tsar* Nicolau II, o último dos Romanov, foi dizimada pelos revolucionários que proclamaram a República Popular da Ucrânia.

Esses ataques mudaram os destinos de muitos judeus. A partir do sofrimento, artistas procuraram, em forma de arte, evidenciar dor e tristeza como potência artística. Tais acontecimentos podem ser entrevistos tanto no romance, de Elisa, quanto nas telas, de Segall, como já explicitado. Vê-se que na construção do quadro *Pogrom* (1937), 184 x 150, há um amontoado de pessoas umas sobre as outras, mulheres, homens e crianças que, em uma geometria circular, tomam conta do campo visual. No mais, são figuras sobrepostas de objetos soltos que proporcionam uma similitude entre coisas e humanos. Ademais, o lado estático do quadro está

reservado às figuras de personagens com olhos fechados e bocas entreabertas que ilustram o sofrimento vivido pelo povo.

O aspecto cromático traz à tona uma opacidade do quadro que é patrocinado pela ausência de cores. O tom de terra que vai do cobre ao amarelo desbotado entoa, com os efeitos enfumaçados de tons de cinza, um aspecto mórbido ao quadro. A tela nada mais é que o horror expresso em traços e cores. Não diferente do quadro, em *No Exílio*, as passagens memorialísticas evocadas pela narradora contam como os *pogroms* atingiam as pessoas-personagens.

> [...] O terceiro dia amanheceu tranquilo. Decorridas as primeiras horas, Marim começou a ouvir, não mais o ruído de botas pesadas e o tilintar de esporas, mas passadas tímidas e vozes em sussurros. Então, ergueu-se do chão e subiu a escada escorregadia do porão. No topo da escada parou, indecisa, em seguida foi abrindo a porta devagarinho, mas não o bastante devagar para que a luz não a cegasse. Com a claridade em cheio, ficou a debater-se, estonteada, prestes a despencar-se escada abaixo, tal a vertigem. Manchas multicores dançavam-lhe diante dos olhos e sentia náuseas.
> Quando habitou a vista à claridade, ficou como petrificada, obliterados todos os sentidos que não o da visão. À sua frente passava um carro apinhado de cadáveres, jogados uns por sobre os outros, os rostos deformados, os membros esfacelados cobertos de sangue e lama, e atrás desse carro seguia outro, e mais outro, numa continuidade que parecia jamais ter fim. As rodas dos veículos trepidavam sobre as pedras irregulares do leito da rua, e os montões de carne, trapos e lama eram embalados tragicamente.
> [...] Os corpos que ali via eram seres mortos não em razão de terem perdido a vida, mas transformaram-se a seus olhos em meras coisas inanimadas Não, nem mesmo isto. Eram figuras traçadas em uma única dimensão, assim como riscos no papel; e os carros que os transportavam, eram objetos toscos, esbatidos contra a linha dos edifícios de papelão. O próprio sol iluminado com uma chama amarela e morta. Tudo seres e coisas, meros traços, riscos, borrões, não obstante exercendo sobre ela um fascínio invencível, pelo horrendo, pela degradação (LISPECTOR, 2005, p.36-37).

Claramente, é possível flagrar, a partir do efeito da *ekphrasis*, uma imagem pictural formada pelas descrições da narradora. Na ficção, há presença de saturação que coloca a escrita em pé de igualdade com a imagem pictural, conforme se percebe na citação. No mais, o que se pretende é evidenciar que o *pogrom* aparece tanto na tela quanto na escrita como ato de denúncia e experimentação aos olhos de judeus exilados. Posto isto, é possível enxergar, além de *Navio de emigrantes* e *Pogrom* como referências às artes plásticas, o quadro *Êxodo* (1949). Esse que será apresentado mais à frente, como matéria artística de contaminação entre as artes.

Êxodo (1949), do mesmo artista de *Navio de emigrantes*, sem dúvida funciona como um arremate para a galeria aqui exposta. Inicialmente, o título da tela refere-se à “emigração de todo um povo ou saída de pessoas em massa” (HOUAISS, p. 857).

Como é dado a perceber, o título também ressalta um caráter religioso que evoca a fuga do povo hebreu do Egito. No quadro o que se vê é um fundo obscuro nos quais transeuntes anônimos andam em procissão por um caminho nebuloso, o que denota um caráter fantasmagórico. Personagens andam, vagam, talvez sem saber para onde, mas caminham como se não tivessem fim. Mãos no rosto, olhos negros e vazados, bocas entreabertas dão um ar de misticismo que alude a uma procissão de zumbis caminhantes.

Não distante das artes plásticas, é possível capturar na literatura de Elisa também esse momento êxodo, quando a narradora Lizza relata um acontecimento que dialoga diretamente com o quadro:

> A caravana investia na noite profunda e imensa. Não havia luar e as trevas pareciam ter a densidade do breu. O silêncio, pesado, impregnado de expectativa e de palavras reprimidas. Não ouvia, sequer, o coaxar de rã nem espanto de pássaro [...] A princípio os emigrantes ainda ouviam o ladrar dos cães, ao longe, e o canto dos galos nas herdades espalhadas ao longo da estrada. Em breve, a estrada foi encompridando, e o ermo também. Pouco a pouco, foram-se quebrando os elos, e a estepe crescendo, à medida que as aldeias e pomares, bosques e regatos iam ficando para trás. A angústia da fuga aumentava. Sublinhavam-na o relinchar dos cavalos, o gemer das rodas, o estalar dos chicotes. Do vertiginoso túnel do desconhecido corria, ao encontro dos viajantes, o frio vento de outono, fustigando-lhes as faces, doendo os olhos, penetrando pelas cavidades da boca e das narinas, como a querer sufocá-los. (LISPECTOR, 2005, p. 9).

Isto posto, o que se vê no quadro e na literatura é uma relação de estado dos personagens retirantes que vagam estrada a fora. Segundo se observa, em *Êxodo*, de Segall, a procissão de emigrantes passa a servir como traço marcante de uma "caravana que investia na noite profunda" (LISPECTOR, 2005, p.9), também fazendo alusão com a fuga dos hebreus do Egito. O certo é que as telas Navio *de emigrantes*, *Pogrom* e *Êxodo* estão a serviço da literatura, porque propõem uma reflexão do estado de indigência social, de desordem e horror que antecipam um percurso marcado por todo povo judeu exilado.

Recuperando a ideia do que já foi sobre as pombas que aparecem em *Navio de emigrantes*, foi possível perceber que o mesmo símbolo também aparece na tela *Porgrom*, de Segall. Como já mencionado, elas formam prenúncio de tempos vindouros, alcançando um caráter alegórico que revelam e escondem, símbolo que evoca, mas não assegura "a possibilidade de terra e de esperança" (LAFER, 2015, p.133). Pode-se, então, constatar que, mesmo no caos, Segall marcou a tela com

imagens significantes que evocam, ainda que diante de tanta desgraça, as boas-novas.

Desse modo, assim como em suas obras, a literatura também anuncia prenúncios de paz, no início de alguns capítulos-fragmentos parecendo fazer menção às pombas de Segall, uma vez que a escritora começa determinadas partes com elementos textuais bíblicos que patrocinam uma imagem pictural de otimismo diante de tanta flagelação do povo judeu. Sabe-se, por exemplo, que no fragmento de número 7 de *No Exílio* Elisa Lispector começa com passagem do próprio livro bíblico Êxodo: "(...) Este dia vos será por memória, e celebrá-lo-ei por festa a Jehovah; entre vossas gerações o celebrareis por estatuto perpétuo" (Êxodo 12:14).

Ora, traçando o paralelo, depois que os emigrantes conseguem fugir em procissão para outras aldeias e vilas, emerge, então, uma nova esperança de sobrevivência, e, por isso, pode-se, a partir desse versículo citado pela autora, inferir a ideia de que algo de bom pode acontecer, a paz pode ser vindoura, e o povo messiânico pode acreditar em dias melhores. Nesse entendimento, o que se observa é um convívio das artes visuais e da literatura, na tentativa de elucidar conexões e combinações, a partir de *eckphasis*, metonímias, e múltiplas interpretações.

Em outras palavras, ao transitar entre os campos artísticos, é possível tecer uma combinação enriquecedora entre as artes, uma vez que a imagem capturada no texto literário, através de marcadores discursivos, consegue "enigmática vida própria e se expressa na proximidade que é intuída" (SCHØLLHAMMER, 2014, p.111-12). Nesse caso, o que Shollhammer propõe é a posição de uma determinada imagem como efeito de sentido que alcança uma interpretação que tende a incorporar materialidades e mídias diferentes. Então, o que fica evidente nessa discussão é que, entre "o ver e o olhar", a literatura pode provocar uma descrição de imagens através de uma figura literal do pensamento.

Após percorrer a galeria de telas presentes, em *No exílio* não será demasiado realizar uma síntese sobre a construção das imagens picturais, uma vez que arquivadas pela memória, fica muito óbvia a relação direta das composições que investem na poeticidade das descrições e no realismo para fortalecer laços de permanência e celebrar valores culturais. A interpretação dada à narrativa de Elisa é capaz de fixar genealogias e recriar o efeito do "como se fossem quadros" a partir das imagens formadas pela escrita de cunho memorialístico.

O vínculo que as narrativas picturais mantêm com os dramas sociais é intenso, por esse motivo *No Exílio* se relaciona de forma harmoniosa com os quadros de Segall e Chagall. Devido à forte presença de eloquência, aos fragmentos memorialísticos, a narrativa evoca telas, porque captam parcelas de realidades desagregadoras. Reconstituídas em formato realista, tais parcelas dramatizam a condição humana e investem numa relação tangível entre ficção e realidade. Há mesmo, por parte da autora, um extremo cuidado com a interlocução, pois a narrativa produz efeito sobre os leitores. Não se passa pelo romance, sem que se tenha uma relação próxima com o que está sendo narrado. De modo geral, como se pode ver no desenvolvimento desse argumento, são situações-limite vividas e experimentadas por personagens em completo estado de fragilidade.

Não se pode deixar de mencionar, ainda, o enquadramento que o olho da narradora escolhe para figurar seus personagens. Tal enquadramento determina um campo visual voltado para subjetividades que se encontram à margem da realidade. Porém, no enfoque escolhido pela autora, estas mesmas personagens desempenham o papel de protagonistas e são captadas em diferentes planos de abordagem: identificação nominal, localização no espaço, origem e definição do contexto de vulnerabilidade, trazendo, desse modo, uma narrativa mais próxima do real — autobiografia. O que se observa é que a ficção, além de afetar diretamente os leitores, investe em um procedimento caro à narrativa em estudo, quando procede ao congelamento de cenas e fragmentos contextuais. Nesse aspecto, o enquadramento de cenas se coloca a serviço da contemplação do mundo. Como já dito anteriormente, no primeiro pensamento, afeta aquele que lê, elucidando, diante de seus olhos, a crueldade e a desumanização de homens, espaços, mulheres e crianças. Assim, o realismo tão forte presente no romance de Elisa Lispector orquestra as imagens memorialísticas que patrocinam o diálogo com artes plásticas.

Desse modo, *No exílio* coloca-se como obra de resistência e de rememoração. Devido ao número de imagens picturais possíveis de se encontrar nela, percebe-se que a ficção assume o formato de galeria de grandes telas. Assim, a narrativa pictural, estabelecendo descrições minuciosas — *eckphrasi*s —, mas não se esquivando de uma narrativa metonímica por estrutura, forma em seu conjunto um variado catálogo em que se procede ao levantamento do contexto social de forma poética, capaz de realizar um exercício cognitivo de reconhecimento da (des)humanidade com ênfase no estético. Não são as narrativas picturais apenas

ilustrações; antes, por causa do acento realista, promovem abalos da forma como se olha e aprende o outro.

Em *Sob o signo de saturno*, Susan Sontag, ao estudar a obra literária do escritor búlgaro Elias Canetti, aponta que, na tentativa de “fazer qualquer coisa contra a morte”, ele “está ansioso para fazer justiça a cada um dos seus objetos de admiração, o que é uma forma de manter alguém vivo” (SONTAG, 1986, p. 143). Elisa Lispector, a cada traço e letra, reelabora, com sua literatura, a moldura de uma grande fotografia familiar. Assim, suas narrativas autobiográficas, aqui estudadas, vão-se desenhando num retrato-tela que adquire não meramente um espaço no tempo, mas uma “justiça” à maneira Canetti. Pois, pela literatura, promove a permanência da existência, mantendo viva a sua memória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O périplo traçado pelo fluxo da memória de Elisa Lispector, assim como um rio que corre, nos conduziu a narrativas memorialísticas que ora desaguavam no real, ora no ficcional, ora simultaneamente. A autora rememorou casas, quartos e porões, cujas metáforas são formadas no processo de interpretação desses símbolos narrativos. Mortes, doenças, desencontros, subjetividades, medos e temores infantis, que se perpetuam na fase adulta, são projetados num discurso entre sonhos e realidade: o que está em jogo são as possibilidades de escolhas na vida.

As autobiografias aqui analisadas nos conduziram também a paragens diversas e pudemos desembarcar num universo pautado pela possibilidade do encontro harmonioso consigo mesmo e com o outro, pelo repensar a morte, a doença da mãe, o tédio, através de uma narradora-personagem que busca sua autonomia e aceita pagar o preço de sua própria construção, pelo devaneio e pelo encantamento, pela superação de infortúnios vários. Ao lado dessas questões tão existenciais que inquietam o ser humano, *No exílio* e *Retratos Antigos* contemplam também a própria arte como tema que diz respeito ao humano, a partir de uma série de considerações metaliterárias e procedimentos de escrita que evidenciam o jogo duplo do real, do imaginário como o avesso que complementa a realidade.

Com um olhar sensível e múltiplo, Elisa convida os leitores a embarcarem numa narrativa cujo arsenal recorrente de imagens, símbolos e temas selecionados e contemplados parecem despontar da ou na prosa. O presente trabalho objetivou examinar essa natureza imagética numa relação entre as artes, ou seja, entre imagem-texto e texto-imagem. Validando a hipótese de um conjunto imagético, simbólico e temático disseminado numa multiplicidade de formas (literatura e artes visuais), procuramos evidenciar a existência de um número de traços característicos da dicção literária elisiana a perpassarem formas plásticas pelo manejo da linguagem na construção de universo escolhido.

Essa dicção literária, tão marcadamente presente nas narrativas memorialísticas, vista como arquitetura da autora, pode ser compreendida como um projeto literário por meio do qual a autora se nutre de suas lembranças para então poder geri-las. Desse modo, engendra um imbricado complexo em que cada temática constitui fio que se entrelaça a outro fio na urdidura dos textos. Tal complexidade se evidencia pelo amálgama entre imaginação e memória.

Para alcançar nossos objetivos, procedemos principalmente por três direções: 1) fazer um percurso teórico-crítico sobre uma narrativa memorialística e suas múltiplas faces, apresentando as interconexões entre elas; 2) apresentar os corpora de estudo da dissertação, bem como uma aproximação entre eles; 3) olhar para imagens, símbolos e mitos que irmanam os modos textuais acionados pela autora, examinando através de um estudo intermidiático os pontos de contato entre texto-imagem / imagem-texto.

O motivo da escolha do corpus literário se deu também a partir da constatação de sua pequena fortuna crítica. Pesquisadores da área de Letras

dedicaram-se ao exame de contos, vida e obra, ou de aspectos subjetivos ligada à questão da melancolia e do exílio. A partir daí, propusemo-nos o desafio de contemplar como corpus literário de análise duas obras autobiográficas: *No exílio* e *Retratos Antigos* pelo viés comparatista, analisando individualmente as obras, mas também criando diálogo entre elas. Ademais, propomos uma observação no nível comparatistas o estreito cruzamento das obras memorialísticas com as artes visuais: plásticas e fotografia.

Assim, no primeiro capítulo, seguimos uma análise sintagmática da prosa literária de Elisa Lispector, por meio do cotejo. Nessa primeira parte da dissertação, que se desdobou no segundo capítulo, está pautada na disseminação de cada um dos temas levantados juntos e separadamente das obras que compõem o corpus literário. Elisa Lispector promove uma rede em que imagens, símbolos, mitos e temas, passam a produzir um jogo entre vozes e ecos, recorrências e reiterações constantes numa só urdidura.

As obras aqui estudadas são de tal modo coesas e compactas porque muitas vezes acenam para um ou vários núcleos temáticos correlatos, entrelaçados, tendo como linhas mestra a memória. Assim, de mãos dadas andam o ser, o tempo e as fases da vida dessa autora-narradora-personagem. O espaço que ele habita, a memória, a morte e as imagens do duplo são pressupostos da coesão central das narrativas. A autora parece uma examinadora de memórias-feixes-temáticos em instâncias que vão desaguar em elementos inseparáveis na composição literária de Elisa: o ser, o tempo e o espaço.

A casa é a morada do ser; é o elemento substancial da representação simbólica na narrativa. Ela também é refúgio. Quartos, corredores, sótãos, porões compartimentalizam o habitat que é, em si mesmo, o desdobramento do mundo. Os lugares por onde passou a família Lispector são palcos, territórios marcados pelo afeto e incomunicabilidade. Além da casa da família, a referência ao sanatório aparece como lugar da reclusão e da angústia de Lizza em *No exílio*.

Tanto no primeiro capítulo quanto no segundo, o tempo comparece muito mais como tema que como elemento estruturador da *diegese* narrativa. Poucas são as passagens em que o leitor se depara com marcações cronológicas precisas, como horas, datas, porque as autobiografias seguem o fluxo do recordar. No mais, o tempo tematizado é o tempo passível de ser revivido, recriado através da repetição dos instantes temporais que não somente leva à morte, mas ao renascimento.

Se por um lado há espaço para a criança em seu constante exercício de devanear, em sua fervilhante imaginação analógica e criadora, há, por outro lado, a representação simbólica de uma infância eivada de sofrimento, incompreensão e opressão. Também pelo viés de certos temas interditos, o preconceito e o medo também aparecem sob a figura da criança como imagem recriada.

A memória autobiográfica narrativa se efetiva por meio da recordação dos fatos de sua infância. É, então, que fatos pretéritos são relacionados à criação literária da autora, vinculados à sensibilidade artística das experiências vividas. Numa espécie de memória coletiva, questões várias como, por exemplo, a aproximação entre o fictício e o autobiográfico num grau de semelhança, cuja história transita entre real e imaginado.

No terceiro e quarto capítulos, os critérios de distinção utilizados para examinar as diferentes formas da prosa literária se pautaram no princípio da predominância e não no da exclusividade de determinado elemento, porque poroso é o literário e múltiplas são as formas de o interpretar. A análise das narrativas segue por um viés dedutivo, uma vez que elas se interpenetram, amalgamam-se formando um verdadeiro mosaico. No processo mesmo de criação, o emparelhamento entre literatura e outras artes evidenciam as semelhanças.

Entre letra e artes visuais, o estudo se desdobra em duas modalidades: a relação com a fotografia e com as artes plásticas. Com isso, erigimos duas importantes conclusões, de tal modo entrelaçadas entre si, que a descoberta da primeira acarreta a da segunda. A primeira conclusão diz respeito ao predomínio da imaginação para compor o enredo e os personagens, através da fotografia. Não só no âmbito temático, em que o transcorrer temporal, mas também formal, a fotografia emoldura as narrativas como também as complementa. No conjunto formado sem estabelecer hierarquias, é que tudo se encontra unido, atado. Em *No exílio*, a imagem fotográfica parece saltar das letras do enredo, assim com também as telas de Chagall e Segall se costuram as narrativas.

Se a prosa literária elisiana pode ser concebida, como demonstramos, como um conjunto literário bastante coeso, aberto e circular, capaz de se conectar a outras artes, o procedimento *eckphastico* instaura imagens que estampam a plasticidade do enredo. E, assim, as complexas questões existenciais tematizadas na literatura perpassam através das telas consagradas.

As tramas de Elisa Lispector são convidativas, pois preparam o enredo para contar sobre sua vida, seu destino. De forma dialógica, as fotografias e as artes plásticas não só servem de pano de fundo como também fazem parte do arcabouço da autora que, ao eleger seus artistas, convida o leitor a abrir seu álbum de fotografias-memórias e a mergulhar numa história que já não é só sua.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Beatriz Mello Santiago de. “**Uma Lispector que se chama Elisa”: história(s) de exílio**. 29/05/2020 76 f. Mestrado em Literatura, Instituição de Ensino: Universidade de Santa Catarina, Florianópolis Biblioteca Depositária: BU UFSC

_____. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. Tradução de Paulo Geiger. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. 2. ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes, (Orgs). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. 3. ed. Volume II (J-Z). Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

_____. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia: uma literatura fora de si.** Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

CAMPOS, Fernanda Cristina de. **O discurso melancólico em corpo a corpo, de Elisa Lispector***.* 01/07/2006 174 f. Mestrado em Literatura Instituição de Ensino: Universidade de Brasília, Brasília Biblioteca Depositária: BCE Trabalho anterior à Plataforma Sucupira

CUNHA, Helena Parente. **Maramar***.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasilia: INL, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. **Campos do imaginário**. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral**. 3ed. Trad. Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura: ensaios**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.

FLUSSER, Viém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia**. Trad. do Autor. São Paulo: É realizações, 2018.

GOTLIB, Nádia Battella. Nos bastidores da pesquisa: em torno da fotobiografia de Clarice Lispector. **Revista de Letras** v. 1/2, n. 29, (2007/2008).

_____. **Clarice Fotobiografia**. 3. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. 5ed. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou O que é fictício no texto ficicional*.* In: LIMA, Luis Costa. Teoria da Literatura e suas fontes*.* **2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. 2, p. 384-416.**

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2014.

LAFER, Celso. **Lasar Segall: múltiplos olhares**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2015.

LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986

_____. Infância de papel e tinta. In: FREITAS, Marcos Cezar de (Org.). **História social da infância no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2003. p. 229-250.
LAROSSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. 4. ed. Tradução de Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 183- 198.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes, (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

LISPECTOR, Elisa. **No exílio**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

_____. **Retratos Antigos: (esboços a serem ampliados)***.* Nádia Battella Gotlib (Org). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

LORIGA, Sabrina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques (Org). Tradução: Dora Rocha. **Jogos de escala: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: FGV. 1.ed. 1998.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). **Intermidialidade e Estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Trad. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 47-69.

MASSON, Jeferson Alves. **Elisa Lispector: Investigadora e guardiã de tradições** 13/04/2015 122 f. Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade Instituição de Ensino: Pontifica Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da PUC Rio

MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1948.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise**. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 145-162).

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

PAES, José Paulo. **O lugar do outro: ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 1999.

PALLOTTINI, Renata. **Obra poética**. São Paulo: Hucitec, 1995.

PAZ, Octávio. **O Arco e a Lira**. 2. ed. Trad. Olga Savary, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PLATÃO. Fedro ou Da Beleza**. Trad. Pinharanda Gomes. 5ed. Lisboa Guimarães Editores, 1994, p.37.**

PRADO, Adélia. Poesia reunida**. São Paulo: Siciliano, 1991.**

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: Diniz, Thaïs F. N. (org) **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Entretela de dupla face: aderências em Fingersmith, de Sarah Waters, e n'A Criada, de Chan Wook. In: Maria Elizabeth Chaves de Mello. (Org.). **A Literatura no encontro com o outro**. Curitiba: CRV, 2018, p. 249-264.

ROUDINESCO. Elisabeth. **Retorno à questão judaica**. Tradução: Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

SABATO, Ernesto. **O escritor e seus fantasmas**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Que fazer de Ezra Pound: ensaios**. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

SANTOS, Luiz Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Vivian Leonel de Araujo Bastos. **Memória, testemunho e exílio no romance No exílio, de Elisa Lispector***.* 03/03/2015 118 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: Universidade Federal da Paraíba/João Pessoa, João Pessoa Biblioteca Depositária: UFPB

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Vida e morte da imagem. In: VEIGA, Ana Paula; GARRAMUÑO, Ana Kiffer Florencia (Orgs.). **Expansões contemporâneas: literatura e outras formas**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

SILVA, PATRICIA LOPES DA. **Exílio e deslocamento feminino: a literatura nômade de Elisa Lispector** 15/09/2020 159 f. Doutorado em Estudos Literários Instituição de Ensino: Universidade Federal de Uberlândia, Patos de Minas Biblioteca Depositária: Repositório Institucional UFU

SOARES, Angélica. O silenciamento das mulheres: uma questão ecológica (imagens recriadas em poemas de Maria Tereza Horta e Helena Parente Cunha). In: MONTEIRO, Maria Conceição; LIMA, Tereza Marques de Oliveira, (Orgs). **Entre o estético e político: a mulher nas literaturas clássicas e vernáculas**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2006. p. 119-30.

_____. **Transparências da memória / estórias de opressões: diálogos com a poesia brasileira contemporânea de autoria feminina***.* Florianópolis: ed. Mulheres, 2009.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Sob o signo de Saturno**. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr.. São Paulo: L&PM, 1986.

TORRES, Maximiliano Gomes. **Literatura e Ecofeminismo: uma abordagem de A força do destino, de Nélida Piñon e As doze cores do vermelho, de Helena Parente Cunha**. f.155-169. Tese de Doutorado em Ciência da Literatura (Teoria Literária), Rio de Janeiro: UFRJ / Faculdade de Letras, 2009.

_____. "Dela descende a geração das femininas mulheres": Pandora e a legenda da desventura*.* In: SALGADO, Maria das Graças; ROSITO, Valeria, (Orgs). **Degenerações: perspectivas de gênero nas artes e nas ciências**. Rio de Janeiro: Ed. Da UFRRJ, 2013. p. 67-86.

TURCHI, Maria Zaira. Graciliano Ramos: memórias cruzadas. In: REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (org.). **Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997, p.205-231.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

_____**.** Mito e Pensamento entre os Gregos. Estudos de Psicologia Histórica**. Trad. Haiganucha Sarian, São Paulo. Difusão Europeia do Livro. USP, 1973, p.73.**

VILELA, Arriete. A palavra sem âncora**. Maceió: Grafmarques, 2005.**

WULLSHLAGER, Jackie. **Chagall.** Tradução: Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Globo, 2009.

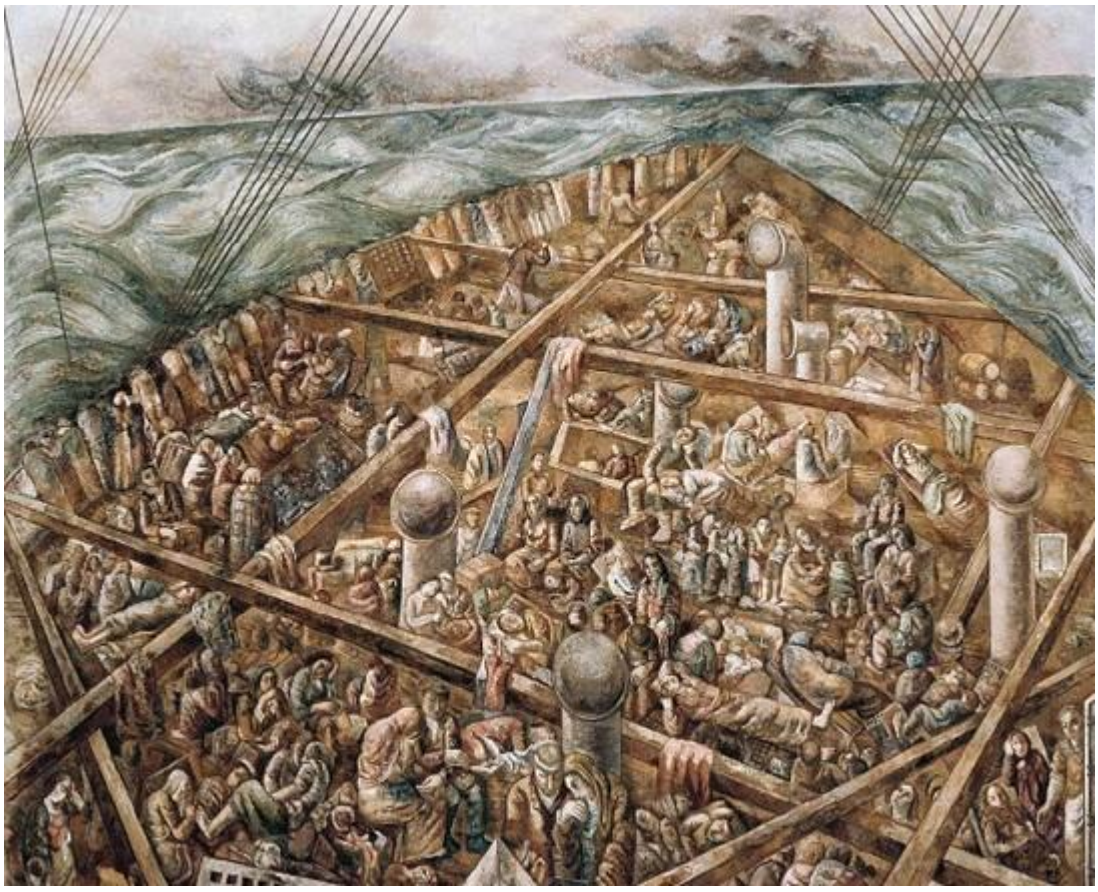
SILVA, PATRICIA LOPES DA. **Exílio e deslocamento feminino: a literatura nômade de Elisa Lispector**. 15/09/2020 159 f. Doutorado em Estudos Literários Instituição de Ensino: Universidade Federal de Uberlândia, Patos de Minas Biblioteca Depositária: Repositório Institucional UFU.

ANEXOS

ANEXO A

Êxodo, de Lasar Segall (1949)

ANEXO B



Navio de emigrantes, de Lasar Segall (1939 – 1941)

ANEXO C

Pogrom, de Lasar Segall (1937)

ANEXO D

Sábado, de Marc Chagall (1910)