

# UMA PARÓDIA DA INOCÊNCIA: LEITURA DE *UMA HISTÓRIA DE TANTO AMOR* DE CLARICE LISPECTOR

---

Daniela Piantola  
Mestre em Teoria Literária - USP

RESUMO: Este artigo propõe uma interpretação do conto *Uma História de Tanto Amor* de Clarice Lispector. Buscamos demonstrar que a narrativa é construída por meio da inversão paródica do modelo do conto de fadas, o qual é sempre posto e, a todo o momento, demolido, ligando o texto a um *Zeitgeist*, marcado pela noção de ruptura irremediável com a totalidade original, do qual a paródia e a ironia constituem a expressão mais bem acabada. Apontamos ainda como o enredo, aparentemente simples, assume inúmeros pontos de contato com o restante da produção clariceana e apresenta diversos níveis de significação.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Conto; Modernidade; Paródia.

A PARODY OF THE INOCENCE: A READING  
OF *A TALE OF SO MUCH LOVE* FROM  
CLARICE LISPECTOR

ABSTRACT: This paper purposes an interpretation of the short story *A tale of so much love* from Clarice Lispector. It aims to demonstrate that the narrative is built through a parodic inversion of the fairy tales model, connecting it to a *Zeitgeist* characterized by the notion of the original totality rupture, from which parody and irony are the main expressions. It also shows how the text, apparently simple, assumes many similarities to the rest of the author's production and has many levels of signification.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Short story; Modernity; Parody.

O peru - seu desaparecer no espaço. Só no grão nulo de um minuto, o menino recebia em si um miligrama de morte.

Guimarães Rosa

## Introdução

Investigar os sentidos da obra de Clarice Lispector é sempre tarefa desafiadora e instigante. A aparente simplicidade dessa escrita, que narra situações da vida cotidiana, muitas vezes banais, transfigura-se em vertiginosa experiência no momento mesmo em que sobre ela nos debruçamos. Nesse sentido, o enunciado de um dos seus contos parece dirigir-se diretamente aos potenciais leitores desses textos, pois, de fato, “se alguém comete a imprudência de parar um instante a mais do que deveria, um pé afunda dentro e fica-se comprometido” (LISPECTOR, 1998, p.81). Se a escritura clariceana não se deixa facilmente apreender, se com frequência parece revestir-se daquela matéria viscosa e informe sobre a qual discorre<sup>1</sup>, escapando a qualquer tentativa de enquadramento, por outro lado, procura arrastar o leitor através de seus tortuosos caminhos, demolindo todas as referências para, ao final, abandoná-lo atordoado e tão desamparado quanto suas personagens.<sup>2</sup> Resta-nos a escolha entre sucumbir à voracidade ou enfrentá-la, desvelando-a.

Dito isso, este estudo resulta de um lento enfrentamento com a palavra agônica de Clarice Lispector. O texto que pretendemos analisar aqui é conciso, mas não significa que o caminho seja desprovido de obstáculos. Clarice não nos oferece atalhos.

Nossa análise estará centrada no conto intitulado *Uma História de Tanto Amor*, publicado pela primeira vez em 10 de agosto de 1968, no Jornal do Brasil, e posteriormente incluso no volume *Felicidade Clandestina*, em 1971. Acreditamos que esse texto, especialmente pelo seu caráter de paródia da própria forma literária,

---

<sup>1</sup> Imagem recorrente na obra de Clarice Lispector, a matéria viscosa, escorregadia e ilimitada configura-se como representação de uma vida primordial, caótica e latente, do ser que “é antes do humano”, ou anterior à excessiva humanização. Ficam aqui como exemplos a geleia de *A Geleia Viva como Placenta (A Descoberta do Mundo)*, os ovos partidos de Ana do conto *Amor (Laços de Família)* ou a pasta branca da barata *d'A Paixão Segundo G.H.*, dentre tantos outros.

<sup>2</sup> *G.H.*, ao tomar o leitor pela mão em sua descida ao “inferno de vida crua”, ao “núcleo da vida”, parece-nos ser a expressão paroxística desse processo, na medida em que leva a cabo pela palavra o que até então estava apenas sugerido nas obras anteriores de Clarice Lispector, a saber, o fato de que o texto pretende “abarcá-lo” o leitor por inteiro, devorá-lo, a fim de que também tome parte na experiência-limite relatada: “Por enquanto *eu te prendo*, e tua vida desconhecida e quente está sendo a minha única íntima organização, eu que sem tua mão me sentiria agora solta no tamanho enorme que descobri. (...) Desamparada, *eu te entrego tudo...*” (*A Paixão Segundo G.H.*, 1998, p. 19. Grifos nossos.).

configure instância privilegiada para o estudo dos processos de inversão, os quais constituem a figura por excelência da escrita clariceana e que parece despontar como reflexo da desconfiança das formas de arte modernas diante do poder de representação de todo discurso. A obra de Clarice Lispector e de todos os artistas efetivamente modernos, nesse sentido, é permeada por um *Zeitgeist* marcado pela noção de ruptura irremediável com a totalidade. É, pois, significativo que, como procuraremos explicitar, a autora vá buscar as raízes do amor humano e, sob uma perspectiva mais ampla, o próprio instante da afirmação do homem enquanto indivíduo inscrito no tempo da morte, por meio de uma configuração negativa da forma primordial de narrativa, ou seja, através de uma paródia dos contos de fadas.

A partir da constatação dessa consciência fundadora presentificada no texto, mostramos que a narrativa aponta para uma aprendizagem paradigmática do amor, mas também da morte e da diferença entre o Eu e o Outro. Com efeito, o embate com a alteridade, tanto do ponto de vista das personagens quanto do narrador com o a matéria narrada, foi privilegiado como ponto de convergência do texto, pois é a relação com o Outro, aqui e em praticamente todas as obras da autora, que põe todo o universo em questão. É assim que procuramos demonstrar como o enredo, aparentemente simples, assume inúmeros pontos de contato com o restante da produção clariceana e apresenta diversos níveis de significação, tentando, ao mesmo tempo, depreender da narrativa sua estrutura implícita.

### **Teoria da modernidade e paródia**

Em uma crônica de 1972, intitulada “Ainda Impossível”, Clarice Lispector refletia a respeito de sua impossibilidade de escrever uma história com o tradicional começo “era uma vez...”. Recordava que quando criança costumava enviar suas histórias – que então começavam com “era uma vez” - para a página infantil do jornal da cidade, o qual jamais as publicou, constatando que nenhuma delas, no entanto, relatava propriamente um acontecimento. Muito tempo depois, perguntava-se se então “já não estava pronta para o verdadeiro ‘era uma vez’”, e concluía:

E comecei. No entanto, ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível. Eu havia escrito: “**Era uma vez um pássaro, meu Deus**”. (LISPECTOR, 1999, p. 406. Grifo nosso)

*Uma História de Tanto Amor* abre-se precisamente com o clássico “era uma vez...”, imprimindo ao texto uma atmosfera de conto de fadas que será continuamente confirmada e, ao mesmo tempo, desmontada no decorrer da narrativa. Nesse sentido, já a continuação da primeira oração subverte as convenções do gênero ao colocar como foco da narração a curiosa relação de uma menina com suas galinhas, as quais posteriormente serão apresentadas como o objeto efetivamente amoroso: “Era uma vez uma menina que observava tanto as galinhas que lhes conhecia a alma e os anseios mais íntimos” (LISPECTOR, 1998, p.140). Se naquela crônica a possibilidade de desenvolvimento de uma narrativa tradicional é suprimida pela constatação da irrepresentabilidade da experiência, pela negação imediata do poder de expressão do real pela linguagem, capaz senão de aludir a algo que a supera e lhe escapa<sup>3</sup>, reduzindo o enredo a mero lampejo quase epifânico da consciência, aqui o relato só é viável enquanto “jogo elevado à segunda potência”<sup>4</sup>, paródia da forma mais elementar de contar histórias.

Com efeito, a modernidade trouxe consigo a consciência do intervalo existente entre sujeito e mundo, do hiato intransponível entre a coisa e sua representação, engendrando uma atitude que coloca em xeque qualquer tentativa de apreensão de uma realidade absoluta, anterior à subjetividade. Dessa maneira, tudo aquilo que a consciência humana é capaz de abarcar pertence à ordem das aparências: recortes de uma totalidade inapreensível dispostos pelos sentidos de modo a criar uma ordem ilusória, submetida a variadas perspectivas e, por definição, relativa. Qualquer instrumento que se proponha a dominar a experiência será, então, objeto de um impasse. Assim, a arte, que até então era aparência e jogo mimético, passa a se debater entre a experiência sensível e sua própria consciência crítica. No âmbito da literatura, a linguagem verbal revela-se como aproximação infinita, expressão sempre insuficiente da ideia: “A ideia não é inconcebível: inconcebível é a palavra literal, a palavra que não

---

<sup>3</sup> Inúmeros foram os críticos que já se aventuraram a desvendar os movimentos dessa escrita que se inscreve como falta. Remeto aqui ao texto de Plínio W. Prado Jr. intitulado “O impronunciável: Notas sobre um fracasso sublime”, 1989.

<sup>4</sup> Tomo a expressão do protagonista do romance *Doutor Fausto*, de Thomas Mann (2000, p. 340).

seja uma metáfora das coisas...” (NESTROVSKI, 1996, p.12), pois longe de ser a coisa em si, a palavra é sempre uma realidade (re)criada. Por isso, a linguagem deixa de ser mero instrumento de representação do real para tornar-se o próprio assunto da literatura: a forma discorrendo sobre sua própria relatividade e, no limite, sua impossibilidade.

A vertente paroxística dessa crise revela-se na página em branco de Mallarmé, na escrita silenciosa de Beckett, no livro ideal de Clarice Lispector: “meu livro melhor acontecerá quando eu de todo não escrever” (LISPECTOR apud ROSENBAUM, 1999, p. 154), no qual o impulso de totalidade, de busca da palavra pura passa a se configurar em negativo, pois “o absoluto mesmo, que assim se chama porque deve ser desvinculado de tempo, lugar e coisa, uma vez consumada a desvinculação, chamar-se-á o Nada: o Ser puro e o Nada tornam-se idênticos”. (FRIEDRICH, 1978, p.125). Língua pura e silêncio coincidem.

Na consciência do colapso iminente de todos os valores, a arte deixa de ser mimética a fim de expor o absurdo de qualquer pretensão de se atingir um conhecimento transparente e absoluto. A isso se prestam perfeitamente as formas baseadas na ironia e na paródia, que se encontram na raiz da modernidade. Como afirma Rosenfeld, na própria estrutura paródica ou irônica inscreve-se o sentido da busca de grande parte da literatura moderna: a da totalidade original (1996, p. 90). Em Clarice, portanto, a agonia da palavra é também movimento que se volta para as “madrugadas do mundo”,<sup>5</sup> para o elementar irremediavelmente perdido.

*Uma História de Tanto Amor* é, pois, construído por meio da inversão paródica do modelo do conto de fadas, o qual é posto e, a todo o momento, demolido seja pelo choque do leitor com o objeto inusitado da narração (o amor da menina por suas galinhas), pelo confronto da personagem e de todo o espaço maravilhoso que é construído com a realidade ou pela ironia do narrador. O conto subverte o gênero no sentido de denunciar o caráter ilusório daquele também clássico “[...] e viveram felizes para sempre” na medida em que apresenta a protagonista e seu objeto amoroso numa relação de submissão e posse e não de reciprocidade, ao mesmo tempo em que a morte

---

<sup>5</sup> A expressão é de José Américo Pessanha no belíssimo ensaio “Clarice Lispector: O Itinerário da Paixão”. (1989, p. 184). Segundo o autor, “Só tem existido realmente um problema na obra de Clarice Lispector: o do começo. O do verdadeiro começo do homem: arché soterrada pelo tempo e que retém o sentido da vida. E é também princípio da objetividade” (1989, p. 183).

deixa de se revestir com a máscara de punição para os maus, como é frequente naqueles contos, para figurar como condição inexorável da vida.

Como acontece com o gênero maravilhoso, voltado, em geral, para o universo infantil, *Uma História de Tanto Amor* tematiza a aprendizagem de uma menina em diversos níveis, podendo ser lido como um ritual de passagem para a adolescência, uma iniciação nos mistérios da vida adulta. A própria narrativa está, em princípio, estruturada em dois momentos, apontando para um terceiro apenas sugerido ao final. No primeiro momento, o lugar da menina é o da falta. Ela é aquela a quem falta entendimento dos mecanismos que regem o indivíduo e o mundo. Esse estado de inocência da personagem é enfatizado pelo narrador quando este comenta que “a menina *ainda não tinha entendido* que os homens não podem ser curados de ser homens e as galinhas de serem galinhas...” ou que “a menina *não entendera* que engordá-las seria apressar-lhes um destino à mesa” (1998, p. 141). Por outro lado, o segundo momento é marcado pelo conhecimento. O narrador sublinha agora o “saber” adquirido pela personagem quando afirma que “a menina *não apenas soube como achou* que era o destino fatal de quem nascia galinha”, e mais adiante: “[...] mas com um prazer quase físico porque *sabia agora* que assim Eponina se incorporaria nela [...]” (1998, p.143).

Não por acaso o narrador do conto refere-se à protagonista simplesmente como “a menina”, assim como aos outros personagens humanos: o pai, a mãe, a tia, despersonalizando-os, o que imprime ao conto um caráter de universalidade, preparando progressivamente o leitor para o desfecho da narrativa, ou seja, para o ritual transmitido “através dos séculos”. Nesse sentido, a menina assume um papel duplo: ela é simultaneamente sujeito em formação e representante paradigmático de sua espécie destinado a repetir, em essência, uma estrutura arquetípica, coletiva.

Toda a primeira parte do conto é permeada por referências às instâncias mágicas do conto maravilhoso. Assim, expressões como “a tia eleita”, que seria capaz de curar as galinhas, “contágios misteriosos”, “conhecedora intuitiva de galinhas”, bem como o próprio espaço em que se dá a ação, primordial por excelência, resgatam a ideia de homem fundido com a vida universal. O narrador, entretanto, se encarregará de inserir no âmbito do espaço da narrativa o princípio de realidade. Inicialmente, o ponto de vista assumido é o da protagonista, explicitando as concepções da menina em relação às suas galinhas. Em um certo ponto, porém, o narrador passa a inserir comentários próprios, os

quais ressaltam de forma irônica tanto a noção ainda imperfeita de mundo da menina como o seu modo de vida ainda não totalmente influenciado pela civilização moderna: “Não lhe ocorreu dar um desodorante porque nas Minas Gerais onde o grupo vivia não eram usados assim como não se usavam roupas íntimas de nylon e sim de cambraia.” (1998, p.141)

A linguagem empregada aproxima-se da oralidade numa tentativa de resgate das origens da narrativa em chave paródica: “E o cheiro debaixo das asas era aquela morrinha mesmo” ou “Outro inferno de dificuldade era quando a menina [...]” ou “morreu de morte morrida mesmo”. Veremos mais adiante que essa recuperação da narrativa oral apresenta íntima conexão no nível do enredo com um outro tipo de oralidade primordial.

### **Olhar e alteridade: o aprendizado da diferença**

Na abertura do conto, o olhar, pedra de toque da escrita da autora, é assumido como modo privilegiado de contato com o mundo, de conhecimento do outro, já que se trata de uma percepção visual que se propõe para além do sobrevôo. Nesse primeiro momento, a menina acredita conhecer pela observação “a alma e os anseios mais íntimos” de suas galinhas, numa coincidência feliz entre vidente e visível ou, por outra, entre amante e objeto amado. Logo, porém, esse conhecimento revelar-se-á como insuficiente na medida em que se trata de um olhar que humaniza a galinha, transferindo para o animal características e situações próprias do homem num movimento de espelhamento do eu que se revela incapaz de ver o outro enquanto descontinuidade. Essa identificação da personagem com suas galinhas é evidenciada pela observação do narrador de que “a menina ainda não tinha entendido que os homens não podem ser curados de serem homens e as galinhas de serem galinhas [...]” (1998, p. 141). A menina supõe que a diferença entre si mesma e Pedrina e Petronilha é decorrente de alguma moléstia de suas galinhas: “ela cheirava embaixo das asas delas, com uma simplicidade de enfermeira, o que considerava ser o sintoma máximo de doenças, pois o cheiro de galinha viva não é de se brincar” (LISPECTOR, 1998, 140), e tenta curá-las com remédios para o fígado de seres humanos que a tia lhe oferece. Por isso, a

experiência da protagonista de *Uma História de Tanto Amor* terá de culminar no gesto radical de ingestão do objeto visível como tentativa de integração absoluta entre o eu e o mundo e, inversamente, de ratificação e aprofundamento da diferença, já que mediante esse ato completa-se o movimento de reificação da galinha: “Clarice não se contenta com olhar insistentemente e atentamente o mundo: quer comê-lo como modo radical de a ele se entregar” (PONTIERI, 1999, p.21-22) ou, no caso, de possuí-lo.

Cabe aqui lembrar as considerações de Freud acerca da identificação experimentada tanto pelo homem primitivo quanto pelas crianças em relação aos animais e rejeitada na vida adulta, iluminando de certo modo a dimensão de resgate dos fundamentos do humano almejado pela escritora, que se projeta na proliferação de crianças, baratas, galinhas e loucos em sua obra e encontra seu auge em *Macabéa* de *A Hora da Estrela*:

no nível do totemismo primitivo, o homem não tinha repugnância de atribuir sua ascendência a um ancestral animal. [...] Uma criança não vê diferença entre a sua própria natureza e a dos animais. [...] Só quando se torna adulta é que os animais se tornam tão estranhos a ela, que usa seus nomes para aviltar seres humanos. (FREUD, 1976, p. 175)

Esse é precisamente o choque da protagonista do conto quando descobre que “na gíria o termo galinha tinha outra acepção. Sem notar a seriedade cômica que a coisa tomava [...]” (1998, p.141).

Sob essa perspectiva, a galinha surge no conto, e em outras obras da autora<sup>6</sup>, como alegoria do feminino, metáfora da mulher frágil, à mercê do outro. A presença do galo desde o início da narrativa reforça os indícios da dimensão sexual que a narrativa assume: “Mas é o galo, que é um nervoso, é quem quer! Elas não fazem nada demais! E é tão rápido que mal se vê! O galo é que fica procurando amar uma e não consegue!” (1998, p.141).

Por outro lado, na relação menina/galinhas, o amor romântico, idealizado, expresso pela protagonista<sup>7</sup> sugere o possível intercâmbio entre os termos

---

<sup>6</sup> Penso aqui no conto *Uma Galinha* (Laços de Família) ou no romance *Perto do Coração Selvagem*, no qual a galinha sobre a mesa do jantar assume íntima identificação com mãe morta de Joana. Uma análise mais detalhada das recorrências da imagem da galinha como metáfora do feminino em Clarice Lispector é efetuada por Regina Lúcia Pontieri em *Peru versus Galinha: Aspectos do feminino em Mário de Andrade e Clarice Lispector*, 1998.

<sup>7</sup> “A menina era criatura de grande capacidade de amar: uma galinha não corresponde ao amor que se lhe dá e no entanto a menina continuava a amá-la sem esperar reciprocidade”. (*Felicidade Clandestina*. 1998, p. 142).

galinhas/homens, o que será explicitado na frase que fecha o conto: “...até que se tornou moça e havia os homens” (1998, p.143). Isso se torna ainda mais significativo quando nos lembramos que o conto estrutura-se a partir e como paródia do gênero maravilhoso. Desde o início, fica nítido o caráter possessivo desse amor: “[...] a menina **possuía duas** – galinhas – *só dela*” (1998, p. 140. Grifo nosso), e sob esse ponto de vista a plena identificação da personagem com os bichos de estimação reflete a natureza intrínseca do amor humano, como bem expresso no conto *A Menor Mulher do Mundo*: “E, mesmo, quem já não desejou *possuir* um ser humano só para si?” (1998, p.71-72. Grifo nosso). Além do gênero maravilhoso em si, mas indissociável deste, portanto, o que parece estar em jogo aqui é a própria concepção romântica do amor.

O aprendizado da diferença existente entre seres humanos e galinhas se iniciará quando, de volta de uma viagem, a menina descobre que Petronilha fora morta para servir de alimento à sua família. De imediato, ela recusa-se a aceitar a morte do ser amado e passa a odiar todos na casa, especialmente seu pai que era “quem mais gostava de comer galinha”. Ao perceber isso, a mãe, “que não gostava de comer galinha”, lhe explica que ao comer os bichos, eles se tornariam mais parecido com os humanos, convertendo o impulso devorador em ritual de comunhão espiritual, o que aproxima a personagem do conto da G.H. de *A Paixão Segundo G.H*, que no confronto com sua alteridade mais radical, a barata, precisa ingeri-la, comungando-a, a fim de consumir o movimento regressivo de retorno às forças míticas da natureza, de integração com o mundo.

No conto, a noção da diferença é acompanhada da constatação da morte como condição inexorável do ser amado.<sup>8</sup> Após a morte de Petronilha, a menina acaba por apressar involuntariamente a morte de Pedrina ao tentar cuidar da galinha (dessa vez realmente) doente como de um ser humano. Ambas as experiências alicerçam sua atitude em relação a Eponina: “O amor por Eponina: dessa vez era um amor mais realista e não romântico: era o amor de quem já sofreu por amor” (1998, p. 142). A

---

<sup>8</sup> Neste ponto chama nossa atenção a curiosa semelhança, consideradas as devidas ressalvas, entre esse texto e o conto de Guimarães Rosa intitulado *As Margens da Alegria*, incluso no volume *Primeiras Estórias* de 1962. Não cabe aqui efetuar uma comparação mais detalhada entre eles, mas fica sugerido que ambos tematizam um ritual de passagem marcado pelo aprendizado da morte, da perda inevitável dos entes amados, representados respectivamente pelas galinhas e pelo peru, cujo “destino fatal” é a mesa. Sob essa perspectiva, podemos dizer que se em Rosa, no momento da morte do animal, “tudo perdia a eternidade e a certeza” (ROSA, 2001, p. 52), em Clarice o ritual de devoração constitui uma tentativa de superação desse imperativo da perda e perpetuação do objeto amoroso.

menina, então não só aceita o “destino fatal” da galinha como também se lembra do que a mãe lhe disse sobre a identificação entre devorador e devorado:

Mas a menina não esqueceu o que sua mãe dissera a respeito de comer bichos amados: comeu Eponina mais do que todo o resto da família, comeu sem fome, mas com um prazer quase físico porque sabia agora que assim Eponina se incorporaria nela e se tornaria mais sua do que em vida. (1998, p.143)

Aqui, devorar é um ato que garante a posse eterna do ente amado, a superação da perda, mas ao mesmo tempo impõe sua anulação enquanto individualidade, alteridade, ressaltando mais uma vez o caráter originalmente voraz e possessivo do amor humano: “[...] tinha ciúmes de quem também comia Eponina”. (1998, p. 143)

A esse respeito, podemos nos reportar a uma crônica em que Clarice aponta a necessidade humana de literalmente devorar o outro:

Quando penso na alegria voraz com que comemos galinha ao molho pardo, dou-me conta de nossa truculência /.../ Nós somos canibais, é preciso não esquecer. É respeitar a violência que temos. E, quem sabe não comêssemos galinha ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue. /.../ É preciso acreditar no sangue como parte de nossa vida. *A truculência. É amor também.* (1999, p.252)

Assim, o caráter ritualístico de iniciação que se configura ilumina um outro horizonte da narrativa, já sugerido aqui, intimamente vinculado àquele resgate: o da experiência da devoração como repasto totêmico: “Tinham feito Eponina ao molho pardo. De modo que a menina, num ritual pagão que lhe foi transmitido de corpo a corpo através dos séculos, comeu-lhe a carne e bebeu-lhe o sangue”. (1998, p.143)

Assim, de início a menina identifica-se plenamente com as galinhas, rejeitando a devoração do animal por seus familiares, características essas que Freud aponta como premissas do totemismo (FREUD, 1993, p. 133-134), para mais tarde aceitar seu sacrifício ritual a fim de comungá-la juntamente com os membros de sua família:

A pesar del respeto que protegía la vida del animal sagrado como miembro del linaje, de tiempo en tiempo se volvía necesario darle muerte en solemne comunidad y repartir entre los miembros del clan su carne y su sangre. El motivo que ordenaba realizar esa acción nos brinda el sentido más profundo profundo de la institución del sacrífico. Sabemos ya que en épocas posteriores toda comida en común, la participación en la misma sustancia que penetra en lo cuerpo, establece un lazo sagrado entre los comensales; en épocas más

antiguas, parece que ese valor se atribuía sólo a la participación en la sustancia de una víctima sagrada”. (FREUD, 1993, p.143)

Podemos então dizer que o impulso de resgate das raízes, de um passado latente, manifesta-se aí duplamente: é busca dos fundamentos do amor humano por meio de uma recuperação da origem oral da narrativa. Como afirmam Silva e Rocha (1976), “por mais variadas que sejam as formas de vida expressas pelo homem em todos os tempos, em todos os lugares, restariam sempre essas marcas indeléveis de um passado que se projeta em tudo o mais que se tem feito – a matriz da própria natureza humana”. Trata-se, portanto, de certa forma, de rastrear no comportamento do homem civilizado resquícios do homem primitivo que se manifestam cotidianamente e se constituem como a própria garantia de sua existência.

## REFERÊNCIAS

- ELÍADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FREUD, Sigmund. Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In: **Obras Completas**, V. VII. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- \_\_\_\_\_. Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos. In: **Obras Completas**, v. XIII. Buenos Aires, Amorrortu, 1993.
- LISPECTOR, Clarice. **A Descoberta do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. **A Paixão Segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MANN, Thomas. **Doutor Fausto**. A vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MARTINS, Gilberto. **Vigas de um heroísmo vago**: Três estudos sobre A Maçã no Escuro. 1996. 449 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, São Paulo.
- NESTROVSKI, Arthur. **Ironias da Modernidade**: Ensaio sobre Literatura e Música. São Paulo: Ática, 1996.

- PESSANHA, José Américo Mota. Clarice Lispector: O Itinerário da paixão. **Remate de Males**, Campinas, n. 9, UNICAMP-IEL, 1989.
- PONTIERI, Regina Lúcia. Peru versus galinha: Aspectos do feminino em Mário de Andrade e Clarice Lispector. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 3, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Clarice Lispector: Uma Poética do Olhar**. São Paulo: Ateliê, 1999.
- PRADO JR., Plínio W. O Impronunciável. Notas sobre um fracasso sublime. In: **Remate de Males**. n. 9, Campinas, UNICAMP/IEL, 1989.
- ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do Mal: Uma Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SILVA, Suleyma Cury da; ROCHA, Décio Orlando S. da. Aprendizagem: Uma Leitura Psicanalítica. **Littera**. Rio de Janeiro, n. 16, ano VI, 1976.