

METÁFORA VISUAL E MONTAGEM EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*, DE CLARICE LISPECTOR

VISUAL METAPHOR AND MONTAGE IN *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*, BY CLARICE LISPECTOR

Marília Corrêa Parecis de OLIVEIRA¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo investigar a presença da linguagem cinematográfica no romance *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, publicado em 1943. Pretende-se, a partir da leitura analítico-interpretativa da obra, compreender como a escrita literária reelabora as estratégias cinematográficas e dialoga com elas. No caso de Lispector, a desestruturação espaço-temporal orquestra o tempo nessa obra de modo muito semelhante ao procedimento fílmico, pois, para a obtenção do sentido entre os capítulos e as partes do texto, recorre a um processo análogo ao da montagem cinematográfica, já que é a partir dela que se abre espaço para a progressão narrativa. Logo, a perspectiva aqui adotada não diz respeito apenas a comparar duas linguagens diversas, isto é, literatura e cinema, mas a permanecer no domínio da escrita e investigar como ela corrobora traços de uma linguagem ligada à visualidade.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema. Literatura Brasileira. Montagem cinematográfica.

ABSTRACT

This article aims to investigate the presence of cinematic language in Clarice Lispector's novel *Perto do coração selvagem*, published in 1943. Through an analytical and interpretative reading of the work, it seeks to understand how literary writing reworks and interacts with cinematic strategies. In Lispector's case, the temporal and spatial deconstruction or-

¹ Doutora em Letras (Teoria Literária) pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (2023). Professora do Instituto Federal de São Paulo. E-mail: marilia.parecis@gmail.com.



chestrates time in a manner very similar to cinematic techniques, using a process akin to film editing to derive meaning between chapters and sections of the text, thereby allowing for narrative progression. Thus, the perspective taken here not only compares two distinct languages — literature and cinema — but remains within the realm of writing to explore how it incorporates elements of a visually oriented language.

KEYWORDS

Cinema. Brazilian Literature. Cinematic Montage.

INTRODUÇÃO

Perto do coração selvagem, romance de Clarice Lispector publicado em 1944 pela editora A Noite, teve, no cenário literário brasileiro dos anos 1940, um grande impacto sobre os críticos da época. Antonio Candido, ao escrever o importante ensaio de apreciação sobre a estreia de Lispector na literatura, intitulado “No raiar de Clarice Lispector”, trata da surpresa de ter descoberto esse romance em que o exercício da linguagem é levado a domínios até então pouco explorados: “Os vocábulos são obrigados a perder o seu sentido corrente, para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático que o trecho” (Candido, 1977, p. 127).

Além disso, em “A nova narrativa”, o crítico literário afirma que, com a publicação desse romance, Lispector colocava em primeiro plano a escrita, isto é, a própria linguagem é o elemento decisivo para o pleno efeito da obra, de modo que “a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica” (Candido, 1987, p. 206).



Arnold Hauser (1972) observa que houve, a partir do século XX, uma revitalização da forma literária em decorrência das relações entre o texto escrito e a imagem, em particular, com relação aos escritores modernistas. Por isso, ele aponta para algumas das características que surgem a partir do entrelaçamento entre a palavra e a imagem, especialmente, no que diz respeito à descontinuidade entre espaço e tempo (como exemplo, ele cita o abandono do enredo, o método automático de escrita e, principalmente, a montagem técnica incorporada pelas narrativas literárias).

O experimentalismo linguístico em Clarice Lispector não é algo pouco abordado pela crítica literária. O “drama da linguagem”, largamente explorado por Benedito Nunes (1989), por exemplo, já tratava “da **encenação** que a própria linguagem literária clariciana faz dos temas e conflitos de que trata” (Franco Junior, 2000, p. 11). Neste artigo, contudo, interessa-nos nos concentrarmos nos elementos dessa obra que poderiam, de algum modo, ser relacionados com características da linguagem do cinema.

Ainda que pareça algo despropositado aproximar o romance de Clarice do cinema, é preciso lembrar que esse tipo de aproximação já foi feita por outros pesquisadores. A pesquisadora Rosália Scorsi, por exemplo, em um artigo intitulado “Cinema na literatura”, argumenta como o romance *A hora da estrela* se constitui de “uma escrita visual que nos faz lembrar a representação cinematográfica e o movimento de câmera, ora como foco isento, ora como foco comprometido” (Scorsi, 2005, p. 48). Ainda, Maria Eugênia Curado, em sua tese de doutoramento, orientada por Olga de Sá, também observa procedimentos do cinema na escritura clariciana em *A hora da estrela*:

Avesso à linearidade e à sucessividade temporal das narrativas tradicionais, o texto de Lispector revela características cinematográficas, ao evidenciar,



por exemplo, a fragmentação que torna a estrutura textual similar aos **takes** cinematográficos. Há, ainda, a presença de um narrador Rodrigo S.M., que, tal qual uma câmera, capta os fatos, ora bem objetivos [...] e à distância com um grande plano [...]; ora bem de perto tal qual um **close** [...]; ora a uma distância média como um plano americano [...]; ora como uma câmera subjetiva [...]. Desse modo, o narrador, por meio de descrições objetivas e subjetivas dos personagens, aponta, direciona, indica o olhar da cineasta em direção à construção dos personagens (Curado, 2006, p. 137-138 – grifos no original).

Parece-nos, nesse sentido, que muitos trabalhos acadêmicos têm se debruçado na relação entre a escritura clariciana e a linguagem do cinema, sobretudo no romance *A hora da estrela*: ora aproximando-o da adaptação homônima de Suzana Amaral, de 1985; ora identificando procedimentos do cinema incorporados pelo romance, entre eles, a própria palavra do título, “estrela”, no sentido de atriz notável, ou estrela de cinema.² É o que também observa o pesquisador Scorsolini-Comin (2024), ao constatar que não só o filme de Suzana Amaral promove uma adaptação de *A hora da estrela*, mas o próprio livro, que, “pela sua linguagem e sua construção, permite uma porosidade maior com o cinema, o que é marcado, nesta obra de Clarice, pelos elementos figurativos das personagens e do espaço, assim como a voz do narrador, passível de expressão pelo olhar da câmera” (Scorsolini-Comin, 2024, p. 10).

Logo, se esse tipo de relação com o cinema é pensado nesse romance de 1977, não seria forçoso imaginar que produções anteriores da escritora pudessem já sugerir uma aproximação entre as duas linguagens – literária e cinematográfica. Sobretudo quando consideramos que *Perto do coração*

² “Tanto o título propicia essa associação com estrela de cinema que, diante de meus olhos, encontro, ilustrada na capa da 11^a edição, editora Nova Fronteira, a mitológica imagem platinada-sensual de Marilyn Monroe, por detrás da mocinha franzina, em branco e preto, debruçada no parapeito da janela entreaberta” (Scorsi, 2005, p. 49)



selvagem dialoga com a tradição da literatura moderna, da qual muito já se tem dito sobre sua relação com o cinema,³ em especial, em escritores como James Joyce – de cuja obra, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), Clarice retira o título para o seu primeiro romance – e Virginia Woolf – em *To the Lighthouse* (1927), por exemplo, podemos notar a presença da onisciência seletiva e do fluxo de consciência de maneira muito semelhante a *Perto do coração selvagem*, conforme se verificará adiante.

Outro dado interessante é que parte importante da produção romanesca de Clarice já obteve adaptações para o cinema, como é o caso da já mencionada *A hora da estrela*, mas também *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* – convertido na obra cinematográfica *O livro dos prazeres*, dirigida por Marcela Lordy e lançada em 2022, a que o pesquisador Scorsolini-Comin (2024) se refere como uma “livre adaptação”⁴ da obra clariciana. Mais recentemente, em 2024, o romance *A paixão segundo G.H.*, de 1964, verteu-se em uma adaptação homônima dirigida por Luiz Fernando Carvalho e adaptado por Melina Dalboni. No entanto, até o momento, nenhuma adaptação foi realizada com o romance inaugural de Clarice, que tem sido, desde suas primeiras críticas, associado a uma noção de “fragmentação” ou “inacabamento”. Pretende-se, portanto, analisar quais as especificidades deste romance com relação ao diálogo que estabelece com procedimento da linguagem cinematográfica.

³ Este é, por exemplo, o ponto de partida de Andrew Shail (2012) em *The Cinema and the Origins of Literary Modernism*.

⁴ Sobre a caracterização da obra cinematográfica *O livro dos prazeres* (2022) como “livre adaptação”, o autor explica: “O sentido de ‘adaptação’ parece manter a proximidade com a obra original, ainda que seu qualificador ‘livre’ indicie as quase infinitas possibilidades de ruptura com o texto original. Assim, tornam-se possíveis diversos questionamentos em torno das proximidades e distanciamentos entre filme e livro, mas não é plausível a afirmação de que o filme não é uma adaptação da obra clariciana” (Scorsolini-Comin, 2024, p. 7).



VISUALIDADE E CINEMA EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*

Em *Perto do coração selvagem*, a vida de Joana, personagem principal, é narrada a partir de fluxos de consciência e análises mentais da própria protagonista, contrapondo suas experiências enquanto criança às suas vivências enquanto adulta, intercalando episódios ora no passado, ora no presente, unidos por um processo muito semelhante ao da montagem⁵ do cinema.

O romance, no plano fabular, conta a vida de Joana, personagem principal, utilizando, para isso, deslocamentos espaciotemporais em capítulos intercalados (o que já nos remete à ideia de montagem): temos Joana, em sua infância, aos cuidados de um pai prestativo, já que a mãe morreu muito cedo; em seguida, adolescente, Joana passa a viver com os tios, contudo, não se ajusta às lógicas morais que lhe impõem, de modo que é mandada para um internato; meio adolescente, experiencia uma paixão avassaladora por um professor; por fim, acompanhamos Joana na vida adulta, casada com Otávio, descobrindo, nesse percurso, que o marido possui uma amante (Lídia, sua ex-noiva), que está grávida. Joana separa-se de Otávio, sem grandes dramas, e passa a ter alguns encontros com um homem desconhecido. No entanto, o homem parte, e Joana também decide prosseguir sozinha, embarca em uma “viagem” (título do último capítulo do romance) em direção ao autoconhecimento: “de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo” (Lispector, 1998, p. 202).

⁵ Para Marcel Martin (2003), a montagem pode ser definida como “a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração” (p. 132). A montagem consiste, pois, na união de dois fotogramas (ou fragmentos fílmicos) que pertencem a planos diferentes, unidos pelo processo de corte.



O foco narrativo adotado em grande parte do romance classifica-se, de acordo com Friedman (2002), como **onisciência seletiva**, isto é, o narrador cede a função de narrar à atividade mental da personagem, neste caso, via fluxo de consciência, perscrutamos a protagonista Joana em diferentes momentos de sua vida – por isso, há o predomínio da função de **mostrar**, já que a atividade mental é mostrada diretamente ao leitor. Além disso, há, em diversos momentos, um deslocamento da voz do narrador em terceira pessoa, identificado como “autor” onisciente intruso, para a voz de Joana – característica do fluxo de consciência e da onisciência seletiva.

O fragmento, por certo, é a marca da construção narrativa do romance, uma vez que os capítulos narram a vida de Joana em diferentes momentos, o que sugere deslocamentos espaçotemporais (inter e intra capítulos). Contudo, esses deslocamentos temporais não são feitos a partir de elementos linguísticos (tais como advérbios de tempo), próprios da forma narrativa escrita. Na verdade, as elipses⁶ – espaços em branco – que marcam o final de um fragmento e o início de outro são o elemento que nos indica que houve ali um deslocamento espaçotemporal. Isso porque, para Benedito Nunes, as elipses representam uma espécie de curto-circuito no texto literário, que “anula o tempo do discurso enquanto prossegue o da história” (Nunes, 2013, p. 34), o que opera de modo muito semelhante aos cortes cinematográficos.

Ademais, o modo como cada capítulo se inicia com reticências em seu título sugere que há sempre algo antes e haverá sempre algo depois daquele fragmento, que constitui apenas um momento apreendido; apenas um instante narrado, selecionado e recortado.

⁶ As elipses acontecem quando “o narrador exclui determinados acontecimentos da diegese no plano do discurso narrativo” (Franco Jr., 2009, p. 47).



Vejamos, por exemplo, o primeiro trecho do romance:

A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac...O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz... O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes.

Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer. E podia sentir como se estivesse bem próxima de seu nariz a terra quente, socada, tão cheirosa e seca, onde bem sabia, bem sabia um ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer (Lispector, 1998, p. 13).

No início do romance, acompanhamos Joana em sua infância, vivendo ainda sob os cuidados do pai. É possível perceber como a narrativa se constrói, nesse primeiro momento, a partir da reprodução da consciência de Joana pelo narrador, que denuncia essa estratégia logo na primeira frase: “a máquina do **papai** batia tac-tac...” (grifo nosso). Essa utilização do fluxo de consciência faz com que o narrador perscrute a mente de Joana, e, com isso, ele reproduz os elementos do mundo externo da forma exata como ela os vê/percebe. Assim, as imagens, por exemplo, da máquina de escrever, do relógio, do guarda-roupa, são justapostas e ligadas por um único elemento: o som desses objetos (ou a ausência dele). Esse procedimento faz com que o narrador traduza os pensamentos de Joana não em um discurso linear, mas os **mostre** ao leitor, simulando reproduzi-los tal como eles são concebidos na mente da protagonista – portanto, sobrepostos, aleatória e fragmentariamente.



Além disso, a articulação entre os dois diferentes tempos verbais no início do trecho – “batia”, no pretérito imperfeito, que sugere que o fato narrado é rememorado; e “bateu”, pretérito perfeito, que mantém a ação no passado, cria um efeito de presentificação. O fato de o pai datilografar é situado num passado rememorado por Joana, a personagem protagonista do romance, mas a sua percepção do som do relógio é presentificada (pois narrada em um passado mais “atual”). Todo o episódio de Joana com o pai, que abre o 1º capítulo do romance, ocorre no passado, na infância da protagonista, mas o jogo com os tempos verbais criará o efeito de presentificação cujo resultado é: o leitor, como se fosse um espectador, acompanha a ação dramática à medida que ela se desenvolve.

Esse outro fragmento opera de modo muito semelhante:

Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. Mas de repente num estremeamento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver. Só faltava o tin-dlen do relógio que enfeitava tanto. Fechou os olhos, fingiu escutá-lo e ao som da música inexistente e ritmada ergueu-se na ponta dos pés. Deu três passos de dança bem leves, alados (Lispector, 1998, p. 13-14).

Neste fragmento, enquanto o narrador perscruta a mente de Joana, vemos como ele reproduz elementos justapostos no texto, tal como se fossem reproduzidos da forma exata como ela os vê/percebe. Quando Joana menina dilata os olhos, elementos começam a ser percebidos por ela: “a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade”. Esses elementos visuais se sobrepõem na mente e na percepção



de Joana; objetos, seres e cores que saltam à vista da personagem. Até mesmo quando o narrador encerra essa enumeração com um elemento abstrato, “as coisas revivendo cheias de pressa”, ele redimensiona essa abstração, mais uma vez, para o horizonte da imagem, por meio de uma comparação: “**como** uma chaleira a ferver” (grifo nosso). Assim, Joana, criança, não sendo capaz de interpretar racionalmente os elementos do mundo, apenas os percebe, visual ou sonoramente: o mundo aparece a ela como um acumulado de sons, cores, sensações e estímulos, e é assim que a narrativa reproduz o mundo, como se simulasse reproduzi-lo da maneira exata como ele se apresenta à personagem. Articulam-se, para isso, na narração, a voz do narrador em 3ª pessoa com a “visão com” e, em determinados trechos, o discurso indireto livre. A fusão das vozes que narram (a voz do narrador e a atividade mental da personagem) reforçam o efeito de presentificação da ação dramática.

O fim de sol tremia lá fora nos galhos verdes. Os pombos ciscavam a terra solta. De quando em quando vinham até a sala de aula a brisa e o silêncio do pátio de recreio. Então tudo ficava mais leve, a voz da professora flutuava como uma bandeira branca.

— E daí em diante ele e toda a família dele foram felizes. — Pausa — as árvores mexeram no quintal, era um dia de verão. — Escrevam em resumo essa história para a próxima aula (Lispector, 1998, p. 29).

É possível constatar, também, como nos fragmentos que narram a vida de Joana quando criança há uma escassez de conjunções: a narrativa se compõe majoritariamente de orações coordenadas. Assim, as imagens (o fim de sol nos galhos; pombos; o pátio do recreio e a sala de aula) são justapostas – porque há uma mudança brusca de um elemento a outro –, tal como tomadas de uma câmera. Da mesma forma, as falas da professora também são justapostas à descrição da paisagem feita pelo narrador, porque



há o apagamento dos verbos *dicendi*, isto é, os verbos de dizer, que intercalam ação e diálogo. Afinal de contas, num filme, alguém simplesmente diz, sem necessidade de que esse dizer seja anunciado. Além disso, percebe-se como há uma predominância, em muitos momentos, do *showing* (mostrar) sobre o *telling* (contar) – e da descrição sobre a narração – comum nos fragmentos da narrativa que correspondem à infância de Joana.

Com relação a essa diferença, Norman Friedman (2002) estabelece, com base em Lubbock (1921), a distinção entre contar (*telling*) e mostrar (*showing*) – diferença que possui relação com a intervenção ou não do narrador – a partir do que ele compreende como a oposição entre **sumário**⁷ e **cena**⁸ nas narrativas literárias⁹: enquanto no **sumário** temos a predominância da função de contar, isto é, narrar sumariamente os acontecimentos, resumindo-os, na **cena** – termo que tem sua origem no gênero dramático – o que prevaleceria é a função de mostrar, ou seja, os acontecimentos são mostrados ao leitor/

⁷ “*Sumário* é a concentração em narrativa relativamente curta de fatos que ocorreram em períodos de tempos mais longos” (Carvalho, 2012, p. 47).

⁸ “*Cena* é a narrativa dos fatos na sua sequência temporal imediata, podendo incluir diálogos ou não” (Carvalho, 2012, p. 47). Davi Arrigucci Jr. (1998, p. 14) também colabora com essa distinção ao dizer que é “com muitos detalhes concretos que se constrói uma cena (*showing*), e não necessariamente com o diálogo, que pode, aliás, estar presente num sumário narrativo”.

⁹ A distinção entre *contar* e *mostrar* foi originalmente proposta por Percy Lubbock (1921), ao afirmar que a arte da ficção “não tem início até que o romancista pense sua estória como algo a ser *mostrado*, a ser tão exposta que se conte por si mesma [em vez de ser *contada* pelo autor]” (Lubbock *apud* Friedman, 2002, p. 169). Segundo Leite (2002), Lubbock condenava as interferências do narrador, chegando ao radicalismo de só considerar “arte da ficção” aqueles textos que não cometiam essa indiscrição. Posteriormente, Wayne C. Booth (1961) reviu os exageros de Lubbock e preocupou-se em mostrar que “há muitas maneiras possíveis de narrar e que sua adequação, ou não, depende exclusivamente dos efeitos que se quer provocar no leitor, com o qual a ficção estabelece um jogo de distâncias (entre narrador, personagens, leitor, autor implícito)” (Leite, 2002, p. 93).



espectador sem a intervenção de um narrador, logo, a ênfase recai sobre as descrições e os diálogos.

Por um lado, contar (*telling*) é próprio da forma narrativa, que se constrói, majoritariamente, em uma dimensão temporal – condição fundamental de toda narrativa, que está atrelada a uma sequência temporal, não importa se linear ou não. No caso das imagens do cinema, elas não contam, mostram (*showing*) – até porque, aquilo que há de “narração” no cinema não está propriamente nas imagens que ele representa, mas na progressão temporal dessas mesmas imagens (o que, no caso da literatura, é feito com palavras). Sendo assim, ao “mostrar”, as imagens do cinema inscrevem-no em uma representação que prioriza o espaço – demonstram. Há, portanto, entre literatura e cinema, uma diferença essencial no manejo da temporalidade, assim como na forma de experienciar os textos nos dois suportes.

Nesse sentido, *contar* equivaleria a *narrar*, ao passo que *mostrar* equivaleria a *descrever*. Narrar e descrever, evidentemente, são operações semelhantes, uma vez que ambas se traduzem numa sequência de palavras, mas o seu objetivo é distinto: a narração restitui “a sucessão igualmente temporal dos acontecimentos”, enquanto a descrição representa “objectos simultâneos e justapostos no espaço” (Bourneuf; Ouellet, 1976, p. 142). Em outras palavras, “em um romance, o que está sendo expresso pode ser em si mesmo estático e objeto de uma descrição, ou dinâmico e objeto de uma narração” (Mendilow, 1972, p. 26). Logo, é fundamentalmente pela representação espacial e pela descrição que podemos visualizar a simulação do cinema pelo texto literário.

Nesse sentido, o narrador, enquanto adentra a mente da Joana criança, não narra os seus acontecimentos, mas os mostra ao leitor. Afinal,



se uma criança não é capaz de traduzir o mundo em forma de um discurso organizado, ela é capaz de percebê-lo; enxergá-lo. Isso comprova que, nesses momentos, há um predomínio da cena sobre o sumário, que se encarrega de reproduzir a narrativa dos fatos na sua sequência temporal imediata, característica que é enfatizada pelas narrativas modernas (Friedman, 2002). Assim, ao mostrar os acontecimentos ao leitor, a partir da descrição, inscreve-se o romance em uma representação que prioriza o espaço – demonstra. Por isso, há uma predominância da **cena**, o que provoca, ainda, uma sensação de simultaneidade – tributária, por certo, da narrativa cinematográfica.

É curioso observar na produção inicial de Clarice, em especial, em sua contística, procedimento semelhante. Um exemplo disso é o primeiro conto publicado por ela, “O triunfo”, em 1940 na Revista Pan do Rio de Janeiro (Nunes, 2006, p. 2). O conto, que aborda um rompimento amoroso, inicia-se da seguinte forma:

O relógio bate 9 horas. Uma pancada alta, sonora, seguida de uma badalada suave, um eco. Depois, o silêncio. A clara mancha de sol se estende aos poucos pela relva do jardim. Vem subindo pelo muro vermelho da casa, fazendo brilhar a trepadeira em mil luzes de orvalha. Encontra uma abertura, a janela. Penetra. E apodera-se de repente do aposento, burlando a vigilância da cortina leve. Luísa continua imóvel, estendida sobre os lençóis revoltos, os cabelos espalhados no travesseiro (Lispector, 2016, p. 27).

É importante destacar como este conto se vale do presente do indicativo em todo o fragmento, que começa com “o relógio **bate 9 horas**” (grifo nosso), o que produz uma **presentificação** – traço característico do gênero dramático e, portanto, do cinema – que redimensiona a narrativa para o horizonte da



imagem e do cinematográfico. As frases curtas, quase todas justapostas, também funcionam como tomadas cinematográficas. O narrador começa a descrição da ação dramática com uma espécie de *travelling*¹⁰, acompanhando a luz do sol que se estende pela relva do jardim, sobe o muro da casa, até que entra pela janela. Por fim, numa espécie de mudança de plano, introduz-nos a protagonista, Luísa, estendida sobre a cama. O conto segue com uma série de frases curtas que soam como notações cinematográficas – *closes* de Luísa: “Luísa pestaneja. Franze as sobrancelhas. Faz um trejeito com a boca. Abre os olhos, finalmente, e deixa-os parados no teto” (Lispector, 2016, p. 27). Isso nos indica que a presença do cinema na obra de Lispector não é um dado pontual, mas pode ser compreendida como sintomática de um processo de permeação da literatura pelas novas mídias disponíveis no século XX.

Retornando ao romance em análise, à medida que avançamos na leitura de *Perto do coração selvagem*, ficamos sabendo que, após a morte do pai de Joana, ela passa a viver com os tios, sem, porém, se adequar a esse cotidiano familiar, pois não se comporta de acordo com os valores morais do mundo adulto, encarnados, particularmente, por sua tia. É nesse contexto que ocorre o episódio a seguir:

Ao redor da mesa escura, sob a luz enfraquecida pelas franjas sujas do lustre, também o silêncio se sentara nessa noite. Joana em momentos

¹⁰ Trata-se de um “deslocamento da câmera durante o qual permanecem constantes o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento” (Martin, 2003, p. 47). O termo tem origem, segundo Bordwell e Thompson (2003, p. 23), nas inovações de Eugène Promio, um dos operadores de câmera dos irmãos Lumière. Como nos primeiros filmes realizados na história do cinema as câmeras eram suportadas por tripés rígidos que não permitiam o seu movimento, Promio passou a ser considerado o inventor da câmera móvel ao fazer uma série de filmes colocando-a em barcos e registrando a viagem, como em *Panorama du Grand Canal vu d’un bateau* (1986). Daí o nome que ainda hoje damos a esses movimentos de câmara.



parava para ouvir o ruído das duas bocas mastigando e o tique-taque leve e nervoso do relógio. Então a mulher erguia os olhos e imobilizada com o garfo na mão, esperava ansiosa e humilde. Joana desviava a vista, vitoriosa, abaixava a cabeça numa alegria profunda que inexplicavelmente vinha misturada a um aperto doloroso na garganta, a uma impossibilidade de soluçar.

— Armanda não veio? — a voz de Joana apressou o tique-taque do relógio, fez nascer um súbito e rápido movimento na mesa.

Os tios se entreolharam furtivamente. Joana respirou alto: tinham medo dela, pois?

— O marido de Armanda hoje não está de plantão, por isso ela não veio jantar aqui, respondeu finalmente a tia. E de repente, satisfeita, pôs-se a comer. O tio mastigava mais depressa. O silêncio voltou sem dissolver o murmúrio longínquo do mar. Eles não tinham coragem, então.

— Quando é que vou para o internato? — perguntou Joana.

A terrina de sopa escorregou das mãos da tia, o caldo escuro e cínico espalhou-se rapidamente pela mesa. O tio abandonou os talheres sobre o prato, o rosto angustiado.

— Como sabe que..., balbuciou confuso...

Ela escutara à porta.

A toalha embebida fumegava docemente como restos de um incêndio. Imóvel e fascinada como diante de algo irremediável, a mulher fitava a sopa derramada que esfriava rapidamente.

A água cega e surda mas alegremente não muda brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da banheira. O quarto abafado de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos úmidos das paredes.

A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotam da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente como a uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia escuridão — é uma linha tensa e trêmula. [...]

Imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente [...].

Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece. [...]

Atrás dela alinhavam-se as camas do dormitório do internato. E à frente a janela se abria para a noite (Lispector, 1998, p. 63-65).



Esse trecho, que faz parte do capítulo intitulado “O banho”, é resultado de duas ações anteriores na narrativa: primeiro, a tia flagra Joana roubando um livro – comportamento que Joana assume sem demonstrar nenhuma espécie de remorso ou culpa, e justamente por isso apavora a tia; em sequência, a tia tem um diálogo com seu esposo sobre a possibilidade de enviar Joana a um internato, dado o comportamento inexplicável da sobrinha, diálogo que Joana ouve atrás da porta. Como resultado dessas duas ações, temos o trecho, que começa com uma personificação – “o silêncio se sentara” –, em que o narrador descreve os elementos que compõem aquele jantar em família (a mesa escura, a luz enfraquecida pela franja suja do lustre e o tique-taque do relógio), no qual Joana perturba a quietude com a pergunta de quando os tios a mandariam para o internato. Após essa pergunta, o narrador, em vez de **contar** quais foram os pensamentos e sentimentos experimentados pelos tios naquele momento, **mostra** a reação expressa por eles: a terrina de sopa a escorregar pela mesa e os talheres do tio abandonados com pressa sobre o prato, detalhes visuais que indicam as reações emocionais dos tios à pergunta direta de Joana e que, articulados, funcionam como uma metáfora das emoções que estão ali transbordando.

Constata-se, portanto, que não há um adentramento psicológico efetuado pela voz do narrador nas personagens nesse momento. Essa tarefa é designada ao leitor, uma vez que há apenas os elementos visuais dessa cena construída pelo narrador. Aliás, a única intervenção de sumarização dos acontecimentos feita pelo narrador, neste primeiro bloco de texto, está na fala “Ela escutara à porta”. Novamente, constata-se a predominância do mostrar em detrimento do narrar no tecido narrativo.



Da mesma forma, também cabe ao leitor a tarefa de preencher o espaço que separa os dois blocos de texto do fragmento. Num processo análogo ao da montagem cinematográfica, o “corte” na ação dramática indica uma mudança espaçotemporal. Por isso, o que se sucede é uma cena de Joana tomando banho, e apenas no final do trecho compreendemos que Joana já não está mais no mesmo tempo nem no mesmo espaço da cena anterior, pois, agora, ela já se encontra no internato (o que explicita o processo de montagem que articula os dois fragmentos). Assim, os verbos do segundo bloco de texto, da cena de Joana na banheira, estão todos no presente – o que indica uma presentificação da ação e contribui para o entendimento do deslocamento do espaço-tempo.

A presentificação da ação também é um traço que redimensiona a narrativa para o horizonte da imagem e do cinematográfico. Assim, ainda que o fragmento trate de um acontecimento situado temporalmente no passado em relação à história narrada, ele evoca o presente daquele passado, que fica em primeiro plano. Por isso, narrar no presente é um artifício utilizado no texto de Lispector para reproduzir a simultaneidade e a imediatez características do modo dramático e da linguagem audiovisual.

Candido (1977) observa que o capítulo intitulado “O banho”, do qual se retirou o fragmento em análise, é o melhor ponto de apoio para compreendermos Joana, a personagem central do romance, uma vez que esse capítulo se inicia com ela roubando um livro na frente de sua tia, que empalidece de espanto com a ação e, sobretudo, com a impassibilidade demonstrada pela sobrinha, que apenas justifica o ato dizendo “Eu posso” (Lispector, 1998, p. 49). É esse acontecimento que dá origem à expulsão de Joana da casa dos



tios e à sua conseqüente ida para o internato. Candido observa que apesar da afirmação de Joana, ela nada pode, como todos nós:

Mas possui uma virtude que nem a todos é dada: recusar violentamente a lição das aparências e lutar por um estado inefável, onde a suprema felicidade é o supremo poder, porque no coração selvagem da vida pode-se tudo o que se quer, quando se saber querer (Candido, 1977, p. 130).

Nesse aspecto, o que parece importante destacar é que a construção da complexidade dessa personagem – isto é, uma “personagem redonda”, para utilizarmos a classificação de Forster (1974) – parte justamente do procedimento narrativo adotado. A utilização do foco narrativo **onisciência seletiva**, transmitindo a história narrada diretamente pela mente da personagem central, cria um efeito de suspensão da voz do narrador para ser colocada em primeiro plano a atividade mental de Joana. Com isso, ao ceder a função de narrar à atividade mental da personagem, há uma ênfase no **mostrar** em detrimento do **contar**, já que a consciência de Joana é mostrada, diretamente, ao leitor. É isso que garante que o leitor se surpreenda com a conduta da personagem, já que está ausente aqui a análise mental – tão a gosto da onisciência neutra dos escritores realistas, por exemplo –, para abrir espaço à **dramatização** do estado mental de Joana. Isso assegura que o coração selvagem da personagem, cuja recusa às falsas aparências e aos valores de moralidade burguesa surpreende-nos, antes de poder funcionar como um paralelismo direto com mundo real, depende da organização estética do material ficcional.

METÁFORA E MONTAGEM EM CLARICE LISPECTOR

Ainda sobre a trama romanesca, outro deslocamento espaçotemporal na narrativa se dá quando há a mudança do tempo de Joana criança para



o tempo de Joana adulta – já casada com Otávio –, em que temos, por sua vez, uma predominância da narração sobre a descrição. Isso porque Joana, adulta, já é capaz de traduzir o mundo em forma de um discurso organizado, sem que isso implique um discurso claro ou facilmente compreensível:

— Eu me distraio muito, disse Joana a Otávio.

A tarde era nua e límpida, sem começo nem fim. Pássaros leves e negros voavam nítidos no ar puro, voavam sem que os homens os acompanhassem com um olhar sequer. Bem longe a montanha pairava grossa e fechada. Havia duas maneiras de olhá-la: imaginando que estava longe e era grande, em primeiro lugar; em segundo, que era pequena e estava perto. Mas de qualquer modo, uma montanha estúpida, castanha e dura. Como odiava a natureza às vezes. Sem saber por que, pareceu-lhe que a última reflexão, misturada à montanha, concluía alguma coisa batendo com a mão aberta sobre a mesa: pronto! pesadamente. Aquilo cinzento e verde estendido dentro de Joana como um corpo preguiçoso, magro e áspero, bem dentro dela, inteiramente seco, como um sorriso sem saliva, como olhos sem sono e enervados, aquilo confirmava-se diante da montanha parada.

[...]

— Então eu me distraio muito, repetiu (Lispector, 1998, p. 31-32).

O acontecimento exterior (pequeno, de curta duração), ou seja, no caso do fragmento acima, um diálogo entre Joana e Otávio, quando ela diz ao esposo que se distrai muito, faz surgirem as divagações do discurso indireto livre, que se constituem, sobretudo, por justaposição de imagens visuais (a lua, os pássaros, a montanha). Essas imagens são figurativas: a montanha é personificada e assume a qualidade de “estúpida”; há a comparação do sentimento da personagem ao observar a paisagem com algo “cinzento e verde estendido dentro de Joana **como** um corpo preguiçoso, [...] **como** olhos sem sono” (grifos nossos). Nesse sentido, o texto faz uso de metáforas e comparações de modo a tornar **visual** aquilo que o narrador deseja



comunicar. É esse o modo de funcionamento das comparações no fragmento: dar visualidade aos sentimentos e às sensações de Joana.

No entanto, embora haja um constante deslocamento para o visual, principalmente por meio do uso de metáforas e comparações, tais figuras de linguagem não têm a intenção de tornar mais clara ou didática a narrativa. Basta lembrar, por exemplo, da retórica antiga, em que as formas de estilo, sobretudo a metáfora, eram utilizadas como recurso argumentativo. No caso deste romance, ao contrário, parece que o real intuito do uso de uma linguagem metafórica é mesmo o de deslocar a narração para o plano da imagem – sem que isso torne o texto mais claro ou facilmente compreensível. Há um desejo constante de materializar a palavra escrita, até mesmo quando a discussão metalinguística é trazida para a superfície textual, como quando Joana afirma que “as palavras são seixos rolando nos rios” (Lispector, 1998, p. 194).

A respeito dessa confluência entre poesia e montagem, Modesto Carone (1974), em *Metáfora e montagem*, trata da presença da montagem, compreendida no sentido eisensteiniano do termo¹¹, na poesia expressionista de Georg Trakl. Para Carone, o procedimento da montagem é, na realidade,

¹¹ Eisenstein (2002) compreendia o princípio da montagem como conflito – o que, para ele, seria também o princípio fundamental para a existência de qualquer obra de arte. Embora muitos cineastas tenham compreendido a montagem como um processo articulatório, com a função de unir os planos (blocos de filme) e dar seguimento à narrativa, para Eisenstein os planos cinematográficos não são blocos, mas células. Isso significa que um plano não é um elemento de montagem, mas uma célula de montagem, ou seja: cria o filme **através** da montagem, como as células criam organismos. Assim, o que caracteriza a montagem para Eisenstein não é a mera justaposição de planos, mas a colisão entre eles. Esse será o princípio da **montagem intelectual** de Eisenstein, que é o “conflito-justaposição de sensações intelectualmente associativas. [...] Apesar de, julgados como ‘fenômenos’ (aparências), eles parecem de fato diferentes, do ponto de vista da ‘essência’ (processo), porém, eles sem dúvida são idênticos” (Eisenstein, 2002, p. 86-87).



metafórico, uma vez que a própria montagem enquanto conflito, proposta por Eisenstein, também opera com a metáfora: “a montagem é uma metáfora, na medida em que se apresenta como a ‘ideia’ que salta da colisão de signos ou imagens justapostas” (Carone, 1974, p. 15). No entanto, para o autor, embora a metáfora opere, de fato, por um procedimento semelhante ao da montagem, o que difere a montagem utilizada no cinema da metáfora na literatura é a criação de um **terceiro elemento**.

Assim, Carone afirma que essa produção de um terceiro elemento a partir da justaposição de imagens é o que vai corresponder ao conceito de montagem intelectual de Eisenstein. Ainda que o conceito de montagem não seja específico do cinema, Carone observa como Eisenstein teria percebido, pelo ângulo específico do cinema, “um aspecto essencial da arte (pelo menos da arte moderna), na medida em que não cessa de enfatizar o papel desempenhado pelo fragmento nas formas de sua constituição” (1974, p. 106). Nesse aspecto, o conceito de montagem eisensteiniana expande a concepção de montagem em literatura como simples “colagem” de textos.

Carone afirma ainda que parece estranho utilizar a montagem como procedimento teórico para se pensar a forma literária, mas que o termo já fora empregado em análises sobre a literatura de John Dos Passos, Alfred Döblin e até de Jean Paul Sartre. Logo, segundo o teórico, o que valia exclusivamente para o discurso cinematográfico, passou a ser empregado também nos estudos de literatura para “caracterizar a simultaneidade de ação e justaposição funcional de fragmentos da narrativa” (Carone, 1974, p. 100).

Nesse sentido, aquilo que Carone atribui à poesia de Trakl também pode se estender à narrativa clariciana: “as metáforas juntadas no processo de montagem parecem preencher a função de nomear – ou de *tentar* nomear



– algo que radica num espaço situado *além* da experiência verbalizável” (Carone, 1974, p. 16). O romance de Clarice também parece propor, em muitos momentos, uma leitura como “imagem”, já que suas metáforas, como já dito, têm caráter eminentemente visual. Carone (1974, p. 89), inclusive, chama as metáforas da poesia de Trakl de “metáforas absolutas”, pois por vezes não é possível admitir que os signos estejam apontados para significados usuais ou referentes empíricos: “as palavras *voltam-se para si mesmas*, ou seja, passam de referência-à-coisa a coisa-em-si” (p. 91).

Podemos observar esse mesmo procedimento no romance clariciano, em que as metáforas também funcionam como **coisa-em-si** e deslocam a narrativa para o horizonte da visualidade. Isso não significa dizer que a visualidade do texto leve a um emudecimento do seu significado: ao contrário, o significado parecer surgir justamente dessa nova condição da linguagem. Esse procedimento, certamente, insere essas obras dentro de uma tradição moderna, que questiona a capacidade da linguagem de transmitir ou, mesmo, de representar a realidade.

Desse modo, ainda com relação ao trecho sob análise, após a fala de Joana a Otávio, “Eu me distraio muito”, que é recuperada ao final do fragmento, o narrador adentra na mente da protagonista, que nesse momento olha para uma montanha longínqua. Há, portanto, uma desaceleração temporal, em que o narrador se detém na mente de Joana e naquilo que ela vê, pois o caminho percorrido pela consciência, por certo, completa-se muito mais rapidamente do que a linguagem é capaz de reproduzir. Logo, embora o acontecimento exterior seja de curta duração, o narrador detém-se na consciência de Joana, manejando o tempo – desacelerando-o.

Erich Auerbach explorou largamente o procedimento do fluxo de consciência ao analisar um episódio do romance *To the Lighthouse*, de Virginia



Woolf. Ele pontua como esse processo de uma ocorrência externa mobilizar as divagações feitas pela consciência das personagens (muito mais ricas) faz com que esses elementos sejam entretecidos. Assim, o acontecimento exterior, insignificante – no caso do romance de Clarice, um diálogo entre a protagonista e seu esposo –, libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o tempo (e, por vezes, até o espaço) presente para se movimentarem livremente. Com isso, há um mergulho mais profundo na consciência, além do que a superfície da ação externa é capaz de reproduzir. O teórico afirma que esse novo manejo da temporalidade adquirido pelo romance moderno é tributário do cinema, uma vez que “o drama cinematográfico tem possibilidades muito maiores de estruturação espaçotemporal dos objetos do que o romance” (Auerbach, 2002, p. 492).

Nesse sentido, é válido lembrar que o deslizamento do monólogo interior para o fluxo de consciência, próprio dos romances do século XX, tem estreita relação com o cinema, conforme aponta Auerbach (2002), e isso é feito, nos textos literários, sobretudo por meio da justaposição de imagens. Ademais, a lógica da sobreposição de imagens no texto – característica do fluxo de consciência, que reproduz pensamentos e imagens de maneira abrupta, e, por isso, justaposta – é muito semelhante à sobreposição de imagens no sonho, como podemos constatar no fragmento a seguir:

A princípio sonhava com carneiros, com ir à escola, com gatos tomando leite. Aos poucos sonhava com carneiros azuis, com ir a uma escola no meio do mato, com gatos bebendo leite vermelho em pires de ouro. E cada vez mais se adensavam os sonhos e adquiriam cores difíceis de se diluir em palavras.

– Sonhei que as bolas brancas vinham subindo de dentro...

– Que bolas? De dentro de onde?

– Não sei, só sei que elas vinham... (Lispector, 1998, p. 47).



Aqui, vê-se como as imagens no sonho de Joana vão se modificando e se entremeando, ou seja, as imagens de carneiros, gatos, escola e cores vão sendo sobrepostas e, por isso, tornam-se confusas, a ponto de adquirirem “cores difíceis de se diluir em palavras”. Assim, há também uma reflexão sobre a dificuldade de transformar a imagem em palavra, que, afinal, é uma reflexão sobre a própria natureza da linguagem – recurso insuficiente para representar a realidade. Isso nos parece sugerir que o constante deslizamento da narrativa para o campo da visualidade produz uma discussão sobre a impossibilidade ou dificuldade de narrar num horizonte em que a modernidade e seus aparatos tecnológicos provocaram modificações na percepção do mundo pelos indivíduos, conforme alerta-nos Walter Benjamin¹².

Vejamos o fragmento a seguir:

Muitos anos de sua existência gastou-os à janela, olhando as coisas que passavam e as paradas. Mas na verdade não enxergava tanto quanto ouvia dentro de si a vida. Fascinara-a o seu ruído – como o da respiração de uma criança tenra –, o seu brilho doce – como o de uma planta recém-nascida. Ainda não se cansara de existir e bastava-se tanto que às vezes, de grande felicidade, sentia a tristeza cobri-la como a sombra de um manto, deixando-a fresca e silenciosa como um entardecer. Ela nada esperava. Ela era em si, o próprio fim (Lispector, 1998, p. 76).

Aqui, o narrador materializa a discussão sobre a diferença entre a expressão de mundo de Joana criança *versus* o mundo de Joana adulta.

¹² Walter Benjamin reflete sobre essa problemática da narração moderna nos ensaios “Experiência e Pobreza”, publicado em 1933, e “O contador de histórias”, publicado em 1936. Para o estudioso, o homem moderno, tendo passado pela experiência da guerra (a Primeira), não pode mais plasmar suas vivências em experiências transmissíveis. Assim, com o declínio da experiência, vive-se uma incapacidade de narrar nos termos do que fazia o narrador contador de histórias.



Joana gastou, segundo ele, muitos anos de sua existência “à janela”, isto é, *via* o mundo exterior. No entanto, durante sua passagem para a vida adulta, Joana deixa de ver e passa a ouvir, por isso, passa a ser capaz de *contar*: “Joana não se identificava com todos os sons. Só com aqueles puros, onde o que amava não era trágico nem cômico” (Lispector, 1998, p. 45). O discurso de Joana adulta é elaborado em termos de linguagem; os pensamentos e as digressões predominam sobre as visões – ou seja, há o predomínio do *telling* sobre o *showing*. Já a Joana criança reproduz o mundo conforme ele se apresenta diante dela: uma série de imagens, não raro desorganizadas, as quais ela ainda não é capaz de traduzir em pensamentos coerentes. Por isso, a justaposição é um recurso predominante nesse momento. Ainda assim, observamos que mesmo quando há um predomínio do *telling* na narrativa, há um constante deslocamento para o universo do visual, o que não a torna, por isso, mais clara ou mais didática. O selvagem coração de Joana permanece imperscrutável até mesmo para o pensamento lógico, cartesiano, só nos sendo possível, de alguma forma, vê-lo; observá-lo ou senti-lo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que nos faz pensar numa relação com o cinema neste romance, portanto, para além do constante deslizamento da narração para o campo da visualidade, é que o processo de mudanças temporais e espaciais não é feito a partir de marcações linguísticas, mas pela justaposição de cenas. Esse é, certamente, um procedimento adotado com regularidade a partir do modernismo. Além disso, o manejo da temporalidade é, por certo, tributário da possibilidade de desintegração espaçotemporal oferecida pelo cinema à forma literária.



Há uma discussão sobre a insuficiência da linguagem nesse romance – absolutamente moderna – que nos faz pensar ser também essa a razão do constante deslocamento da narrativa para o imagético. Se um sujeito moderno, fragmentário, incapaz de plasmar suas vivências em experiências transmissíveis, para lembrar Benjamin, está inserido no universo da técnica e da imagem, esse sujeito, num horizonte em que contar não é mais possível, mostra. Contudo, o narrador clariciano não mostra de maneira clara – embebe as imagens em metáforas complexas, em figuras de linguagem que nos reenviam à poesia e à subjetividade. Mais preciso talvez seja dizer: como se narrar não fosse possível, esse narrador clariciano pinta (é o que fará a narradora de *Água Viva*, penúltimo romance de Clarice: uma pintora que deseja se tornar escritora).

Está na literatura, antes mesmo da invenção concreta do cinema, essa capacidade de projetar imagens em nossa tela mental¹³. Por isso, não poderíamos dizer, de modo simplista, que o cinema **influenciou** a literatura moderna; na realidade, o que constatamos a partir do século XX é uma convergência de duas formas de expressão em busca de um processo análogo de modificação da percepção, desencadeado pelo avanço da técnica – como o dispositivo cinematográfico e seus recursos – mas também por uma paisagem que afeta a experiência subjetiva do indivíduo e produz, por sua vez, modificações nos processos de representação ficcional.

A ideia, portanto, de “fragmentação” enquanto “costura” (que é o princípio da montagem cinematográfica), presente em *Perto do coração selvagem*, parece-nos a sugestão de que romance de Clarice, por si só, já pode ser “visto”, isto é,

¹³ Conforme propõe Calvino (1990, p. 99) em *Seis propostas da literatura para o próximo milênio*.



lido enquanto uma narrativa imagética, que solicita um leitor já previamente alfabetizado pelas imagens do cinema. O fato deste romance inaugural de Clarice não ter sido, ainda, vertido em uma adaptação cinematográfica, longe de sugerir um distanciamento desse livro de uma linguagem cinematográfica parece, ao contrário, sublinhar o seu caráter de texto visual.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. **Mimesis**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 471-498 (Estudos, 2).

BENJAMIN, W. “O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Linguagem, tradução, literatura**. Ed. e trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015a. p. 147-178.

BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza”. In: BENJAMIN, W. **O anjo da história**. Ed. e trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015b. p. 83-90.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **Film history: an introduction**. 2nd ed. New York: McGraw-Hill, 2003.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARONE, M. **Metáfora e montagem: um estudo sobre a poesia de Georg Trakl**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Trad. Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1969.



FRANCO JR., A. “Clarice Lispector e o Kitsch”. Revista **Stylos**, UNESP, São José do Rio Preto, vol. 1, 2000, p. 9-33.

FRANCO JR., A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009. p. 33-56.

FRIEDMAN, N. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n.53, p.166-182, março-maio, 2002. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>>. Acesso em: 22 abr. 2024.

HAUSER, A. **História social da literatura e da arte**. 2. ed. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002. (Série Princípios).

LISPECTOR, C. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, C. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUBBOCK, P. **The craft of fiction**. Londres: Jonathan Cape Thirty Bedford Square, 1921.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

NUNES, B. **O drama da linguagem**. São Paulo: Ática, 1989.

SCORSI, R. A. Cinema na literatura. Revista **Pró-Posições**, v. 16, n. 2 (47), maio/ago. 2005.



SCORSOLINI-COMIN, F. Clarice Lispector e o filme O livro dos prazeres: adaptação e leitura em discurso. Revista **Diálogo das Letras**, Pau dos Ferros, v. 13, p. e02401, 2024.

SHAIL, A. **The cinema and the origins of Literary Modernism**. New York: Routledge, 2014.

Data de recebimento: 23/04/2024

Data de aprovação: 07/08/2024