

A CABALA DO MARACANÃ

MARCELO PEN PARREIRA*

RESUMO: Partindo de uma breve reflexão sobre a atitude da crítica literária diante da problemática do espaço *versus* tempo na ficção, o autor analisa o desenvolvimento do espaço no conto “A procura de uma dignidade”, de Clarice Lispector, cujos pontos de contato com o “Inferno” de Dante, entre outros procedimentos de caráter lírico-simbólico, subvertem a aparente “normalidade” da narrativa clariceana.

PALVRAS-CHAVE: Espaço; Clarice Lispector; *A Divina Comédia*; realismo; lirismo

*“Quero que você me aqueça neste inverno
... e que tudo o mais vá para o inferno.”*

(Roberto e Erasmo Carlos)

“E que espiral é o ser do homem!”

(Gaston Bachelard)

Se um lente marciano aportasse à Terra e folheasse a crítica que trata dos romances e narrativas em geral, seria forçado a imaginar que a ficção consiste

(*) Mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP.

(1) Ian WATT, *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 22.

(2) Julio CORTÁZAR, Alguns aspectos do conto, in *A Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 152.

(3) WATT, *A Ascensão do Romance*, op. cit., p. 23.

(4) Massaud MOISÉS, *A Criação Literária: Prosa*. São Paulo: Cultrix, 1990, p. 106 e 107.

(5) Edwin MUIR, *A Estrutura do Romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1975, p. 22.

(6) *Ibidem*, p. 49.

(7) *Ibidem*, p. 76 e 77.

numa arte do tempo. Nessa categoria, veria a ênfase dos estudos literários. E. M. Forster, por exemplo, caracteriza o romance como retrato da “vida através do tempo”. Northrop Frye salienta que o traço distintivo do romance em comparação com outros gêneros é sua “aliança entre tempo e homem ocidental”.¹ Quando Cortázar faz a célebre distinção entre os romances, que ganham por pontos, e os contos, que ganham por nocaute, está pensando em modelos ficcionais pautados pela distensão ou pela compressão temporal.² Examinando, em *A Ascensão do Romance*, as características formadoras do gênero, Ian Watt também destaca o papel do tempo como separador de águas. A partir do Renascimento, segundo ele, surgiu a idéia de que esse elemento é a “força que molda a história individual e coletiva do homem”. Por isso, “em nada o romance é tão característico de nossa cultura como na forma como reflete essa orientação típica do pensamento moderno”.³ Se nos baseássemos em critérios estatísticos e fizéssemos um cálculo rasteiro, veríamos que a investigação do tempo, nessa obra de Watt, ocupa três vezes mais páginas do que a análise do espaço. No Brasil, Massaud Moisés elege o tempo como “categoria fundamental”: “dir-se-ia que o caráter demiúrgico do romancista se exerce e se revela exatamente na criação do tempo, que é tudo ou impregna tudo na obra”.⁴

Mesmo quando se estuda o espaço em pé de igualdade com o tempo, o primeiro parece receber uma nota depreciativa na confrontação com o segundo. Em *A Estrutura do Romance*, Edwin Muir de fato concede que há obras cujo “mundo imaginativo” se acha no espaço. São os chamados romances de personagens, à moda de Fielding e de Thackeray. Esses autores apresentam personagens rígidos e imutáveis, que, por não exibirem todas as suas facetas, não seriam, assim, semelhantes à vida. Os romances dramáticos, por sua vez, à Austen e Brontë, cuja ênfase se encontra no tempo, trazem personagens mutáveis, inseridos na seqüência temporal. A impressão que se tem, ao ler a obra de Muir, é que o segundo tipo representa uma evolução do primeiro. No romance dramático há um entrelaçamento entre personagem e ação, inexistente no modelo anterior. “As qualidades conhecidas dos personagens determinam a ação, e a ação, por sua vez, modifica de maneira progressiva os personagens e assim tudo é impelido para diante em direção a um fim.”⁵ O romance dramático, ademais, “preferivelmente é um desenvolvimento reproduzindo o movimento orgânico da vida e, se podemos adotar uma analogia sem segui-la demasiado longe, é mais como um movimento numa sinfonia do que um quadro”.⁶ Quando depara com as obras então inovadoras de Joyce e Virginia Woolf, Muir não sabe bem como classificá-las, incluindo-as, num misto de desconfiança e condescendência, na linha dos romances de personagem. *Ulisses* é, para ele, uma “variação altamente interessante do romance de personagem” e *Mrs Dalloway*, “uma engenhosa pintura espacial da vida”.⁷

Em termos narrativos, portanto, a sinfonia supera o quadro: a música, inserida no tempo, é mais atraente, como metáfora, do que o quadro, entronizado no espaço. Muir pode não estar absolutamente feliz com Virginia Woolf quando lhe faz o elogio arrevesado, mas nos lembra que não podemos desconsiderar as metáforas pictóricas, sempre presentes nos estudos literários. Quadro, retrato, perspectiva e ponto de vista são imagens fortes e produtivas nas páginas dos críticos. Talvez a mais famosa esteja no Prefácio a *O Retrato de uma Senhora*, em que Henry James compara a ficção a uma casa com um número infinito de janelas através das quais os observadores (artistas) podem assistir ao espetáculo

(8) Henry JAMES, Preface to *The Portrait of a Lady*, in *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, organizado e apresentado por Richard P. Blackmur. New York: Charles Scribner's Sons, 1937, p. 46.

(9) MUIR, *A Estrutura do Romance*, op. cit., p. 76

(10) Earl E. FITZ, Clarice Lispector and the lyrical novel: A re-examination of *A Maçã no Escuro*. *Luso-Brazilian Review*, v. 14, n. 2, p. 155, 1977.

(11) Clarice LISPECTOR, *Laços de Família*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 31-4.

(12) *Idem*, A procura de uma dignidade, in ____, *Onde Estivestes de Noite*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994, p. 7-20.

lo da vida. Dependendo do ponto de vista, da visão individual, a cena – aparentemente única – toma uma feição diferente, resultando na “variedade incalculável” da “forma literária”.⁸ Não obstante toda a proficuidade das análises derivadas de metáforas pictóricas, o que muitos críticos (entre os quais James) temem é que esses quadros sejam justapostos sem haver uma idéia de progressão, de causalidade. Isto é, que sejam incapazes de sugerir a “idéia de tempo”.⁹ A “mera” justaposição fracionaria a narrativa, congelaria o fluxo em imagens desconexas, levaria a ficção perigosamente para o terreno do lírico.

O aparente desrespeito às normas do tempo, mais do que as do espaço, parecem marcar a narrativa moderna. Clarice Lispector, desde o início a contragosto comparada a Joyce e Woolf, muitas vezes elabora uma ficção impressionista, pouco afeita a regras de causa e de efeito, tecendo uma série de cenas e de imagens que não se fecham numa estrutura realística mais tradicional, mas se estilham num movimento de recorrências, simbolismos e circularidade na vizinhança da poesia, ou da prosa poética. Fitz, por exemplo, observa que Clarice “trama uma tapeçaria de imagens e idéias que têm muito mais a ver com o impulso e o apelo da poesia do que com uma narrativa realista”, ao examinar o romance *A Maçã no Escuro*, que representa menos uma “história narrada” do que uma “visão poética expressa”.¹⁰

Curiosamente, grande parte dos contos de Clarice se mostra bem próxima de uma urdidura mais tradicional, mais rígida, mais uniforme. Todas as treze histórias de *Laços de Família*, por exemplo, podem ser vistas como modelos de excelência no gênero, ao lado do melhor de Machado de Assis. Contos que se arrojam (para novamente nos valeremos de Cortázar) a vencer por nocaut, como “Uma galinha” (“Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos”¹¹), apresentam um perfeito entrelaçamento entre personagem e ação, uma unidade de espaço e de tempo, um desenvolvimento – com nó, clímax e desenlace – trabalhado na forja da mestria técnica. Se tomarmos contudo “A procura de uma dignidade”, conto escrito quase uma década depois, qual é o molde utilizado?¹² Estamos diante de uma estrutura primorosa, concisa, fechada em si mesma, ou de uma fluidez poética, marcada por cintilações, repetições, correspondências e deslocamentos? A investigação do enredo dessa história, bem como de seu espaço, revela alguns elementos importantes para a reflexão.

Num primeiro momento, ficamos com a impressão de estarmos lidando um texto de feitio consagrado, ainda que, de pronto, possamos estranhar as repetidas buscas a que se lança, entre o divertido e o patético, a pobre sra. Jorge B. Xavier. Na verdade, e o título é bastante claro nesse sentido, trata-se de um conto que se engendra em torno da procura. Ou ainda, pensando na estrutura fabular, de várias procuras. Primeiro, perdida nos meandros subterrâneos do Maracanã, a protagonista procura a sala onde haveria uma conferência. Depois, com a ajuda do zelador do estádio, parte em busca de três pessoas (“duas damas e um cavalheiro, uma de vermelho”), que talvez fizessem parte de seu grupo de estudos. Então, sabendo que afinal a conferência não se passava ali, tudo o que ela quer achar é a saída do estádio. Na rua, sua próxima busca consiste em descobrir o endereço do colóquio (“Não se afobe”, diz-lhe o motorista de táxi, “vamos procurar calmamente uma rua que tenha Gusmão no meio e Coronel no fim”). Já na casa onde se realizava a conferência, cansada e deprimida, a sra. Xavier decide não assistir à palestra, mas esperar o motorista de uma de suas

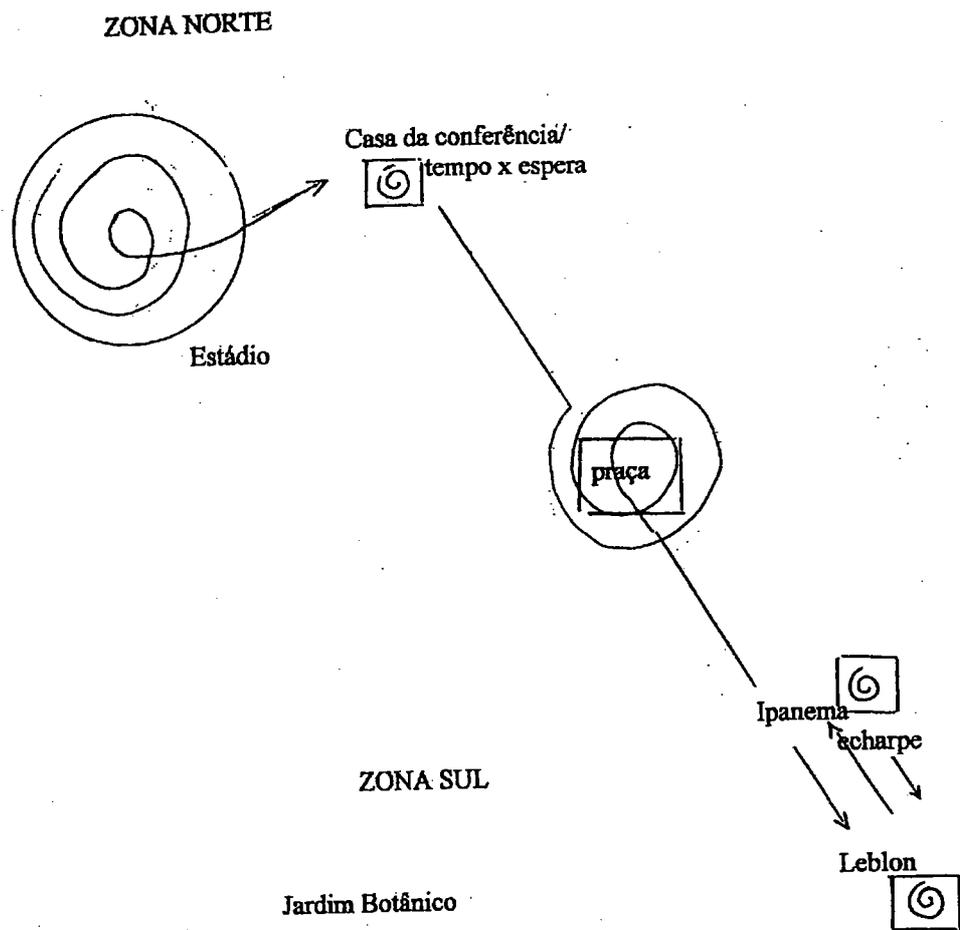
colegas lhe dar um carona: “E ali estava nos labirintos de 60 segundos e de 60 minutos que a encaminhariam a uma hora”. Afinal, posta noutra táxi, perde-se nas ruas do Rio, pois o motorista só sabia trafegar na Zona Norte e não na Zona Sul, onde ela morava: “Daí a pouco notou que rodavam e rodavam mas que de novo terminavam por voltar para uma mesma praça”. Em casa, no Leblon, após um sono de algumas horas, acorda com frio e se dispõe a comprar uma echarpe. (“Olhou o relógio: ainda encontraria o comércio aberto”). No táxi, o motorista se confunde, para o espanto da sra. Xavier: estavam indo para Ipanema ou para o Jardim Botânico? Comprado o agasalho, ela sai à cata de uma letra de câmbio, atividade que a obriga a se pôr de quatro, como uma “cadela”. Por fim, sua última busca, em pé junto ao espelho e à pia do banheiro, consiste em, fugindo de “aquilo”, poder encontrar um pensamento “que a espiritualizasse” ou que a “esturricasse de vez”.

Temos, portanto, diante de nós um enredo que se divide em nove buscas, separadas em dois momentos:

- 1ª procura – conferência
- 2ª procura – duas damas e um cavalheiro
- 3ª procura – saída do Maracanã
- 4ª procura – rua da conferência
- 5ª procura – “labirinto da espera”
- 6ª procura – apartamento no Leblon
- sono
- 7ª procura – echarpe
- 8ª procura – letra de câmbio
- 9ª procura – pensamento sublime

Os dois momentos do conto, divididos pelo sono induzido da sra. Xavier (ela toma uma pílula para dormir), estão bem delineados. No primeiro, apesar de a ação transcorrer no inverno (em agosto), faz calor: “um calor inusitado que estava acontecendo naquele dia de pleno inverno”. No segundo, impera o frio (“Quando acordou horas depois então viu que chovia uma chuva fina e gelada, fazia um frio de lâmina de faca”) que a induz a sair à procura da echarpe. Além disso, a ação, no primeiro bloco, concentra-se principalmente na Zona Norte, onde se encontra o estádio do Maracanã, e no segundo, na Zona Sul (Leblon e Ipanema), onde reside a senhora.

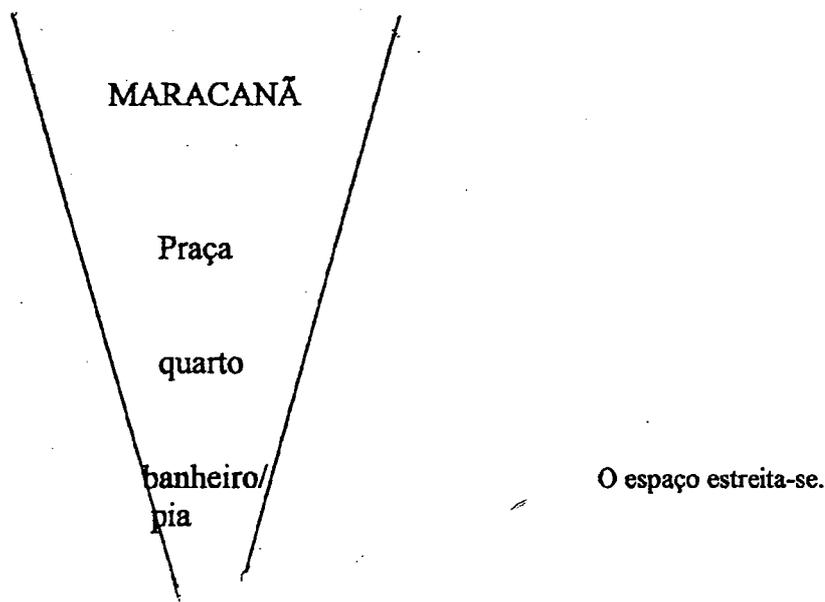
Especialmente, as várias buscas da sra. Xavier têm um deslocamento conforme mostra a figura:



Esses espaços não se acham, porém, desconectados. No seu constante movimento de perda e de procura, a sra. Xavier os associa a todos, como se cada um fosse o retrato do outro, como se, à saída de cada enredamento, se encontrasse novamente perdida nos labirintos que a remetem de volta tanto ao início como ao fim (que afinal leva ao começo). Nesse aspecto, os espaços labirínticos e subterrâneos do Maracanã são paradigmáticos. A espera, na casa da conferência, constitui-se – numa imbricação entre espaço e tempo – “*labirintos* de 60 segundos e de 60 minutos que a encaminhariam a uma hora”. No táxi, a caminho do Leblon, sente que “cada vez mais a cruz dos anos pesava-lhe e a nova falta de saída apenas renovava a magia negra dos corredores do Maracanã”. Na busca pela letra de câmbio, acha que deve “considerar com realismo que a letra estava perdida e que continuar a procurá-la seria nunca sair do Maracanã”. “Aquilo”, em que se perde a sra. Xavier no fim, “veio com seus longos corredores sem saída”, deixando-a “emaranhada naquele poço fundo e mortal, na revolução do corpo”, percorrendo “o corredor escuro da sensualidade.”

Desse modo, percebemos que os espaços se reproduzem num labirinto sem fim, mormente situado num local “subterrâneo”, “fundo”, “interno”, e portanto “escuro” e “sombrio”. Além disso, são espaços “desertos”, “occos”, que se expõem estripados, devassados: o estádio é um “espaço oco de luz escancarada”, “nu e desventrado”. Essa desolação espacial repercute no interior da sra. Xavier, que tem “o cérebro oco” e que parecia por dentro uma “gengiva úmida, mole assim como uma gengiva desdentada”.

Mas, se simbólica e imageticamente os espaços se correspondem, tomados em sua dimensionalidade, eles se deslocam para um gargalo, caminhando *pari passu* com o crescente afunilamento psicológico do conto. No início, estamos dentro da vastidão dos labirintos internos do Maracanã. Perdida, a sra. Xavier primeiro procura uma sala de conferência, depois pessoas, então uma saída. A praça, ponto de entroncamento por excelência, local de encontros e desencontros, reproduz em sua indistinção (medial entre norte e sul) as voltas dentro do estádio. Mas é no quarto, “sem nobreza nenhuma”, e sobretudo no banheiro, que o espaço da procura se internaliza por completo. Estamos, enfim, dentro das catacumbas do desejo aleijado da sra. Xavier.



E QUE TUDO MAIS VÁ PARA O INFERNO

Estrutural e espacialmente, o conto guarda mais de uma semelhança com outra subterrânea peregrinação moralizante, praticada por Dante no “Inferno” de sua *Comédia*. Como no “Inferno”, “A procura de uma dignidade” compõe-se de nove partes. Há uma divisão evidente nas duas obras, que separa na primeira o Alto-Inferno do Baixo-Inferno, ou Dite, cidade infernal que dá acesso às plagas inferiores do império de Lúcifer. Ao contrário do senso comum, o ponto mais baixo do inferno não está mergulhado em rubras chamas, mas em gelo eterno. O nono círculo infernal é formado pelo lago Cocito, onde gemem as “almas na frieza do gelo”. “Voltei-me e olhei fixamente. Diante de mim, e sob meus pés, divisei lago coberto de gelo, tão plano que de vidro pareceria a muitos.”¹³ O fundamento de todo o inferno, a morada de Lúcifer, é uma geleira. O próprio “imperador do reino doloroso” tem duas asas vastas que “continuamente agitadas, produziam os três ventos gélidos que mantêm o Cocito enregelado”.¹⁴ Lembramos, a esse propósito, como o conto caminha do “inesperado

⁽¹³⁾ Dante ALIGHIERI, *A Divina Comédia*. Tradução em prosa, prefácio e notas de Hernâni Donato. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 114.

(14) *Ibidem*, p. 121.

(15) Metáfora clara do desejo abrasador – o verão – surgido torto num estágio da vida imagetivamente associado ao inverno.

calor”... “de um dia de verão que era um aleijão do inverno”,¹⁵ para um frio cortante: “Nua na cama ela *enregelava*” (destaque nosso).

Assim como cada uma das nove partes do Inferno é formada por um círculo, o conto se reveste de uma circularidade imposta logo de início pelo espaço concêntrico do estádio. Desse modo, a sra. Xavier perde-se num labirinto de corredores e esquinas enredados num círculo infernal. Em sua perfeição oca, o círculo não oferece saídas que não a eterna volta para o início. A sra. Xavier está fadada, portanto, a perder-se (ou perder algo, ou sair à procura de algo) repetidas vezes, “rodando e rodando” em torno da praça (que “renova a magia negra do Maracanã”), do quarto, de si mesma, num movimento espiralar (“E que espiral é o ser do homem!”, diz Bachelard) e gradativamente afunilado que mais uma vez lembra o abismo dantesco, igualmente estreitado de cima para baixo até o centro da Terra. A circularidade brotada arquitetonicamente e repetida nos movimentos externos e internos também está presente nos objetos, como a echarpe para se enrolar no pescoço da sra. Xavier, a pílula que ela toma para dormir, os cachos do cantor Roberto Carlos, o coque que a velha desmancha em frente ao espelho (e diante do novo círculo que é a pia!) numa preparação para sua última busca.

Mas não são apenas a estrutura e o espaço sonhadores do inferno dantesco – o modo como a sra. Xavier se vê dentro dos subterrâneos do estádio remonta à perdição do florentino na sombria floresta. “A sra. Jorge B. Xavier simplesmente não saberia dizer como entrara.” Diz Dante: “Não posso dizer como chegara até ali”.¹⁶ Um ímpeto inconsciente parece guiar ambos. Pareceu à sra. Xavier “vagamente sonhadora ter entrado por...”. Quando Dante se perdeu, ou ainda, “abandonou o caminho certo”, o sono “lhe embotava os sentidos por completo”.¹⁷ É lugar comum associar a selva escura em que Dante se encontra, “tendo perdido o caminho verdadeiro”, a uma metáfora da vida mundana, e portanto dos desejos corpóreos. A diferença dos dois relatos parte da constatação de que, se Dante, auxiliado por Virgílio e depois por Beatriz, empreende uma jornada para a salvação (passando em seguida para a montanha do Purgatório e para os nove céus e empírio divino), a sra. Xavier está eternamente enredada no inferno-selva, que balda todas as tentativas de busca justamente por lhe apresentar *ad infinitum* novos espaços para se perder, novas teias para se enredar, novos desejos sempre inalcançáveis. De tanto percorrer os mesmos corredores, a sra. Xavier intrinsecamente não sai do lugar. O “aquilo” lhe devora como um Minotauro, vomitando-a novamente no mesmo ponto para sonhar com novos ícones e novas imagens ilusórias, cujo símbolo máximo é o rosto de menina-moça, assexuado, do ídolo “Robertinho Carlinhos”. A violência de sua “fome baixa”, que procura possuir o cantor, devorando-lhe a boca é a medida da impotência de sua aventura. O desejo de possuir alguém, de ser alguém além de si mesma, é inatingível. A ascese lhe é negada.

Pois, se há um movimento que não se engendra no conto (diferentemente de *A Divina Comédia*) é o do sentido de baixo para cima. Ao contrário, podemos até pensar num deslocamento de cima para baixo, acompanhando a sra. Xavier da Zona Norte à Zona Sul (quem sabe do Alto-Inferno para o Baixo-Inferno), mas mesmo este não parece repercutir profundamente na história. É a impossibilidade de o espaço construir-se no eixo da verticalidade que suscita a frustração e a sensação de “sem saída” do texto. A sra. Xavier já está embaixo quando a história começa, sua jornada é sempre para os lados, nunca para cima,

(16) ALIGHIERI, *A Divina Comédia*, op. cit., p. 27.

(17) *Ibidem*, p. 27.

e só indiretamente para baixo – fenômeno que lhe exaure, lhe esgarça num devaneio infinito. O “teto dos subterrâneos” do Maracanã parece-lhe baixo. No quarto, procurando a letra de câmbio, é obrigada a abaixar-se, perdendo a “*al-tivez* última”. Sua “fome”, como vimos, é “*baixa*” (destaques nossos). Do ponto de vista antropocêntrico, ela regride – cansada de ser um “ente humano”, torna-se uma cadela e uma galinha “anônima”. Galinha, aliás, relacionada com as “trevas da matéria” em que a sra. Xavier se encontra. Ela se emaranha no “poço fundo” da revolução do corpo que, descendo ainda mais na escala zoológica, é associado a “cobras e lagartos”. Aos poucos, enrodilhando-se, a sra. Xavier volta na escala biológica, ao início da vida. Ou à morte, de cujo fundo “imagina ver no espelho a figura de Roberto Carlos”. Ela está no fundo, no poço, no subterrâneo. A busca de um pensamento que a espiritualizasse (e onde está o espírito senão no alto?) reflete-se no olhar imaginado para a reprodução invertida (porque especular) do ídolo – seu “clímax” –, logo tolhido pelo desenlace da história, que a puxa inapelavelmente para baixo.

O espaço carioca, ao menos o espaço burguês e moderno em que vive a sra. Xavier, também só lhe oferece a horizontalidade. Bachelard, em “A poética do espaço”, afirma que a casa, espaço interior por excelência, marca a verticalidade do homem na Terra (partindo do sótão ao porão, e vice-versa). Por outro lado, nas metrópoles não há casas. “Em caixas superpostas vivem os habitantes das grandes cidades... Os arranha-céus não têm porão. Da calçada ao teto, os cômodos se acumulam e a tenda de um céu sem horizontes encerra a cidade interna. Os edifícios só têm na cidade uma altura *exterior*... E o em nossa casa não é mais que uma simples horizontalidade” (destaque nosso). Nesse ambiente, em que as relações espaciais “tornam-se fictícias”, os elevadores exercem um papel importante, “por destruir os heroísmos da escada”.¹⁸ São heroísmos que nem ao menos se esboçam na tessitura de Clarice. Em sua incessante busca-paralisia, a sra. Xavier sente “como se estivesse dentro de um elevador enguiçado entre um andar e outro”. O conto não conduz à elevação, a nenhuma redenção, diferentemente, por exemplo, de outra história moralizante, com final feliz e “elevado”, *A Paixão Segundo G.H.* Se G.H. consegue salvar-se, a sra. Xavier não escapará de sua “via crucis” (quem sabe por G.H. ter comido a barata e a nossa heroína nunca ter conseguido devorar a boca de Roberto Carlos, ou, ainda, pelo fato de G.H. ter se unido ao outro, enquanto a sra. Xavier se perdeu nos labirintos de si mesma). À última não se destinam nem mesmo os lampejos de epifania de um Jardim Botânico do conto “Amor”, de *Laços de Família*.¹⁹

Esse inferno moral, desolado e do qual não há saída, concentra-se de tal forma em torno das cadeias de desejo da sra. Xavier que na verdade não lhe oferece espaço nem tempo. A cena realmente exemplar desse processo ocorre quando ela, sentada à porta da sala da conferência (à parte da cultura – outro possível item de elevação!), perde-se nos labirintos temporais, que, concêntricos em torno do espiral de segundos, minutos e horas, paralisam-se numa sensação nauseante de um círculo sabático (a “magia negra do Maracanã”) de Uroboros, que, devorando a própria cauda, prende-a no torvelinho sombrio da *prima materia*.²⁰ Para a sra. Xavier nada mais resta do que mirar o próprio rosto no espelho, à procura de um pensamento sublime que jamais virá, e por fim dobrando-se (um último devaneio involuto) à pia, entregar-se ao sorvedouro final, pelo qual escoará sua teia de desejos, seu labirinto de buscas, seu “corredor escuro de sensualidade”, sua vida entrando pelo esgoto.

⁽¹⁸⁾ Gaston BACHELARD, *A poética do espaço*, in *Os Pensadores: Bachelard*. São Paulo: Abril, 1978, p. 214 e 215.

⁽¹⁹⁾ E quem é esse motorista de táxi que confunde Ipanema com Jardim Botânico, numa flagrante auto-referência?

⁽²⁰⁾ O Uroboros, serpente ou dragão que devora a própria cauda, também associado ao planeta Mercúrio (o mais próximo do Sol, o mensagei-

ro ou o próprio demônio), simboliza, na tradição alquímica, a *prima materia*, ou caos primordial, do qual o homem precisa se livrar para atingir a quintessência (em *A Divina Comédia*, esta corresponde à Cândia Rosa).

Numa nota final, gostaríamos de retomar o ponto que deixamos em suspenso acima. Podemos dizer que no nível fabular mais raso, estamos diante de um conto bastante tradicional. Até a rede de causalidades é bem tramada: a sra. Xavier vai ao banheiro, por exemplo, lavar as mãos que sujou de poeira ao procurar a letra de câmbio. Aprofundando-nos, porém, percebemos que os espaços e o tempo do conto são de fato muito esquisitos em sua normalidade. A repetição das situações, a correspondência espacial, o movimento concêntrico e em funil parecem desmentir a realidade das coisas. Coisas que aliás são só entendidas pela metade pela senhora, “a outra ficando submersa”. O absurdo que se instala pela perda do ser em si encontra eco, não por acaso, no “Inferno” de Dante. Mas o inferno da sra. Xavier é ainda pior do que aquele. Para ela, não há caminho para o Purgatório ou para o Paraíso. Ela não percorre o inferno, ela se encontra no próprio inferno, esturricada ou enregelada como as almas descobertas pelo florentino. Sob os espaços formais do Rio de Janeiro, encontra-se o verdadeiro espaço narrado por Clarice – o do abismo sem fim, a Dite infernal que engolfa o ser espiralado da sra. Jorge B. Xavier.

ABSTRACT: Starting with a brief reflection on how literary criticism views the question of space versus time in fiction, the author investigates the creation of space in Clarice Lispector's short story “*A procura de uma dignidade*”. Its points of resemblance with Dante's *Inferno*, along with other processes of a literary-symbolic nature, subvert the apparent “normality” of her literature.

KEYWORDS: Space; Clarice Lispector; *The Divine Comedy*; realism; lyricism