

FELICIDADE CLANDESTINA, FELICIDADE PRIMEIRA: CLARICE LISPECTOR E A EXPANSÃO DAS CATEGORIAS DA POÉTICA CHINESA

CLANDESTINE HAPPINESS, PRIMARY HAPPINESS: CLARICE LISPECTOR AND THE EXPANSION OF CHINESE POETICS CATEGORIES

Xuefei MIN 

Universidade de Pequim, China

Resumo

Com base nas categorias poéticas extraídas por Wu Xiaodong, Luo Gang e Ni Wenjian — a poética polifônica e dialógica, a poética da reminiscência, a perspectiva infantil na narração retrospectiva e o impulso cultural lírico —, este artigo examina as obras *Felicidade Clandestina*, “*Os Desastres de Sofia*” *A Hora da Estrela* e *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector. A pesquisa revela que as obras da autora não apenas encarnam os traços do romance poético, mas também ampliam o alcance dessas categorias. A dimensão agonística avança para o questionamento da própria legitimidade do ato de escrever. A poética da reminiscência gera poeticidade por meio da reconstrução seletiva e da fratura em espiral. A perspectiva infantil cria uma tensão entre a retrospectiva impulsionada pela infância da narradora e o olhar silencioso exteriorizado. Quanto ao impulso lírico, Clarice transforma a felicidade primeira de elegia a um espaço geográfico em uma busca permanente pelo “neutro” — um movimento contínuo de tocar o indizível no limite da linguagem. Esse esforço cognitivo de produzir pensamento pela via lírica responde ao seu profundo desafio diante da língua portuguesa: fazer de uma linguagem que “se opõe ao pensamento mais complexo” um meio de interrogar a existência.

Palavras-chave: romance poético; poética agonística; poética da reminiscência; impulso lírico

Abstract

Based on the poetic categories extracted by Wu Xiaodong, Luo Gang, and Ni Wenjian—the polyphonic poetics of dialogue, the poetics of reminiscence, the child’s perspective in retrospective narration, and the lyrical cultural impulse—this article examines Clarice Lispector’s *Clandestine Happiness*, *The*

Resumen

Con base en las categorías poéticas extraídas por Wu Xiaodong, Luo Gang y Ni Wenjian — la poética polifónica y dialógica, la poética de la reminiscencia, la perspectiva infantil en la narración retrospectiva y el impulso cultural lírico—, este artículo examina las obras *Felicidade Clandestina*, “*Os Desastres de Sofia*”, *A*

Disasters of Sofia, The Hour of the Star, and The Passion According to G.H. The research reveals that the author's works not only embody the traits of the poetic novel, but also deepen the reach of these categories. The agonistic dimension advances toward questioning the very legitimacy of the act of writing. The poetics of reminiscence generates poeticity through selective reconstruction and spiral rupture. The child's perspective creates a tension between retrospection driven by the narrator's childhood and the externalized silent gaze. As for the lyrical impulse, Clarice transforms the first happiness from an elegy for a geographical space into a perpetual pursuit of the "neutral"—a continuous movement that touches the unsayable at the limits of language. This cognitive effort of producing thought through the lyrical path responds to her profound challenge to the Portuguese language: to turn a language that "opposes more complex thought" into a means of interrogating existence.

Keywords: Poetic Novel; Agonistic Poetics; Poetics of Reminiscence; Lyrical Impulse

Hora da Estrela y A Paixão segundo G.H., de Clarice Lispector. La investigación revela que las obras de la autora no solo encarnan los rasgos de la novela poética, sino que también profundizan el alcance de dichas categorías. La dimensión agónica avanza hacia el cuestionamiento de la propia legitimidad del acto de escribir. La poética de la reminiscencia genera poeticidad mediante la reconstrucción selectiva y la fractura en espiral. La perspectiva infantil crea una tensión entre la retrospección impulsada por la infancia de la narradora y la mirada silenciosa exteriorizada. En cuanto al impulso lírico, Clarice transforma la felicidad primera, de elegía a un espacio geográfico, en una búsqueda permanente de lo "neutro"—un movimiento continuo de tocar lo indecible en el límite del lenguaje. Este esfuerzo cognitivo de producir pensamiento por la vía lírica responde a su profundo desafío ante la lengua portuguesa: hacer de un lenguaje que "se opone al pensamiento más complejo" un medio para interrogar la existencia

Palabras clave: novela poética; poética agónica; poética de la reminiscencia; impulso lírico

1. Do poético à poética: uma teoria de caminhos bifurcados

O conceito de "romance poético" tem sua origem no Ocidente. Em 1893, o escritor e crítico literário francês Rémy de Gourmont formulou o seguinte princípio: "La seule forme de roman qui soit digne du nom d'œuvre d'art est le poème [...] le roman doit être un poème, — car il n'y a qu'un seul genre, en littérature: le poème." (Gourmont, 1927)¹

Essa proposição de Gourmont opunha-se frontalmente à literatura naturalista, que estava em voga na época e preconizava uma descrição objetiva e científica da realidade. Em contrapartida, os escritores e teóricos simbolistas,

¹ A única forma de romance que é digna do nome de obra de arte é o poema [...] o romance deve ser um poema, — pois há apenas um gênero na literatura: o poema. Tradução da autora.

influenciados por Baudelaire, Mallarmé e outros, defendiam que a literatura deveria se afastar da reprodução direta do real, capturando, por meio do símbolo, da sugestão e da musicalidade da linguagem, um mundo subjetivo e transcendente, porém mais verdadeiro e secreto. Tal concepção abriu um caminho inteiramente novo para a criação romanesca: a cadeia causal da intriga foi atenuada, os atributos sociais das personagens foram deslocados do centro e, em seu lugar, instalaram-se a pintura de atmosferas e estados de alma, a tessitura de imagens e uma extrema poetização da linguagem narrativa.

A proclamação de Gourmont forneceu a base filosófica para a fusão entre romance e poesia, mas foi o estudioso norte-americano Ralph Freedman quem a sistematizou, instituindo o “romance lírico” (Lyrical Novel) como uma categoria séria de estudo literário. Em 1963, ele publicou a obra seminal *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*, na qual definiu o romance lírico com clareza como um gênero distinto, capaz de ser legitimamente considerado como uma forma de “poesia”, separando-o assim dos demais tipos narrativos. De modo sistemático, ele expôs as características nucleares do romance lírico: busca a expressão estética da experiência subjetiva interior, recorrendo frequentemente a efeitos próximos do sonho, da narrativa picaresca e da alegoria. O centro de gravidade narrativo desloca-se das personagens e dos acontecimentos externos para a configuração integral de uma situação. Cenas corriqueiras são transfiguradas em uma tessitura densa de imagens, e a intriga ultrapassa a ordem temporal e a causalidade tradicionais. Sua preocupação mais profunda reside em conciliar, por meio da forma poetizada, as tensões entre o interior e o exterior, entre o eu e o mundo. A formulação dessa teoria marcou a definitiva instituição do “romance poético” como uma categoria poética no Ocidente.

Contudo, o conceito de “romance poético” não se deteve no Ocidente. Como um fenômeno literário global submetido a sucessivas “viagens” e “reinvenções”, alcançou também um desenvolvimento notável na literatura chinesa moderna e contemporânea. Essa difusão transcultural teve início na década de 1920, quando Zhou Zuoren apresentou a ideia de Gourmont na China, denominando-a de “romance lírico” (抒情诗的小说, *shuqing shi de xiaoshuo*). Ao ser acolhido, o conceito encontrou um solo cultural singular, pois, na tradição literária chinesa, a poesia sempre ocupou a posição de gênero dominante, e a chamada “tradição do *Shi* e do *Sao*”² havia forjado

² Na história da literatura chinesa, o conceito de “tradição do *Shi* e do *Sao*” (诗骚传统) é fundamental. “*Shi*” (诗) refere-se ao Clássico da Poesia (Shijing), a mais antiga coletânea de poemas da China, caracterizada por versos predominantemente tetrassilábicos, estilo realista e tom moderado e afetuoso. “*Sao*” (骚) refere-se às “Elegias de Chu” (Chuci), cuja obra mais representativa é “*Li Sao*” (Encontro com a Dor), de Qu Yuan, marcada por versos de extensão variável, imaginação romântica e expressão lírica individual. Juntos, *Shi* e *Sao*, representam as duas fontes primordiais da poesia clássica chinesa e dois paradigmas estéticos: o espírito de fengya (preocupação com a realidade, comedimento e harmonia) e o espírito de chusao

uma poderosa inércia estética. Após o Movimento de 4 de maio da Nova Cultura, o romance moderno superou a poesia como corrente principal da literatura chinesa, mas o gene poético jamais se extinguiu. Quando as concepções literárias e as técnicas romanescas modernas vindas do Ocidente se confrontaram com a tradição poética autóctone, houve uma fusão que fez desabrochar um novo gênero romanesco: o romance poético. Com Lu Xun, especialmente com os contos “A Terra Natal” (故乡) e “A Festa da Aldeia” (社戏), e com a prática de escritores como Fei Ming (废名), Shen Congwen (沈从文), Xiao Hong (萧红) e Wang Zengqi (汪曾祺), a estética clássica chinesa da “atmosfera poética” (意境, *yijing*) foi incorporada à narrativa ficcional, gerando uma forma singular que congrega, ao mesmo tempo, modernidade e fisionomia nacional.

Nessa linhagem, o artigo intitulado “As perspectivas poéticas na pesquisa do romance moderno” (现代小说研究的诗学视域, *Xiandai xiaoshuo yanjiu de shixue shiyu*), de autoria de Wu Xiaodong (吴晓东), Luo Gang (罗岗) e Ni Wenjian (倪文尖), lançou as bases teóricas mais importantes para os estudos posteriores do romance poético chinês moderno. O artigo propõe uma indagação central: por que as obras de maior nível artístico do romance moderno chinês apresentam, em sua maioria, traços poéticos ou poetizados? “Na Taverna” (在酒楼上), de Lu Xun; *A Ponte* (桥), de Fei Ming; *Cidade Fronteiriça* (边城), de Shen Congwen; e *Contos do Rio Hulan* (呼兰河传), de Xiao Hong, já compunham uma sequência canônica relativamente estável. Os autores preconizavam um estudo sistemático do romance moderno chinês sob os pontos de vista do gênero, da linguagem, da forma e da estética, com o objetivo de destilar, por meio da leitura cerrada, categorias poéticas que permitissem, por sua vez, erigir uma perspectiva poética para a pesquisa do gênero. Para tanto, eles empreenderam uma leitura cerrada exemplar de “Na Taverna”, de Lu Xun, demonstrando que a narração poética do protagonista Lü Weifu — carregada de memórias pessoais e de um lirismo melancólico — talvez se aproxime mais do “vazio” e do anseio profundos do íntimo de Lu Xun, do que o olhar perscrutador do narrador-personagem “eu”, revelando assim, metodologicamente, como trazer à tona, por meio das fendas do texto, a complexidade humana e a poeticidade obscurecidas pela narrativa dominante.

Por meio do exame aprofundado desse conjunto de obras, os três estudiosos destilaram algumas categorias poéticas nucleares do romance poético chinês:

(I) Poética polifônica e dialógica. Os autores constataram que o narrador-personagem “eu” não é apenas um ouvinte, mas também um

(exaltação da personalidade e fantasia exuberante). Escritores das gerações posteriores frequentemente evocam “Shi e Sao” como os mais altos modelos de criação e crítica poética, e também como designação geral da excelente tradição lírica chinesa.

observador contínuo, estabelecendo com Lü Weifu uma relação dialógica interior. O debate entre “eu” e Lü Weifu representa precisamente duas vozes do autor em conflito e em diálogo, sendo quase impossível determinar qual delas é a voz dominante. Recorrendo à teoria da polifonia de Bakhtin, os autores sintetizam essa característica como um atributo poético singular dos romances e contos de Lu Xun: uma voz que, ao se enunciar, se põe em questão, gerando assim uma “dialética do coração”. Tal lógica polifônica, presente em contos como “Solitário”(孤独者), “O Sacrifício do Ano Novo”(祝福), “In Memoriam - Diário de Juan Sheng”(伤逝) e “Na Taverna”, revela uma universalidade transversal aos textos, realizando o primeiro salto do caso singular para a categoria de alcance geral.

(II) **Poética da reminiscência.** Em “Na Taverna”, a reminiscência não é apenas uma motivação narrativa, mas também desempenha uma função estrutural profunda. O narrador-personagem “eu” e Lü Weifu compartilham a mesma postura nostálgica e rememorativa: “a reminiscência constitui o ponto de partida da narração e, ao mesmo tempo, o impulso que a faz avançar” (WU, NI & LUO, 1999, p.71). Quando a reminiscência se expande do plano motivacional para o plano estrutural, ascende à categoria de alcance universal da “poética da reminiscência”. Em obras como *Contos do Rio Hulan* e *Infância*(幼年) a reminiscência torna-se o modo narrativo dominante: o narrador estrutura todo o romance por meio da memória, e o fluxo da narrativa coincide com o desdobramento da lembrança.

(III) **A perspectiva infantil na narração retrospectiva.** Essa categoria aprofunda a “poética da reminiscência” no plano narratológico. A perspectiva infantil presente em romances poéticos como *A Ponte*, *Contos do Rio Hulan* e *Infância*, possui um traço decisivo: não se trata de uma perspectiva infantil simples, mas de uma perspectiva infantil ativada pelo adulto no processo de rememoração do passado. Há sempre um narrador adulto no texto, seja ele latente ou manifesto: “por mais pura que seja a perspectiva infantil na narração retrospectiva, ela jamais consegue expurgar por completo a infiltração da experiência e do julgamento do adulto” (WU, NI & LUO, 1999, p. 74). Entre o tempo presente do narrador e o passado, há um intervalo temporal no qual se geram inúmeras nuances. O fluxo narrativo transforma-se, portanto, em “um esforço para reabrir o tempo segundo as implicações do presente”, pressupondo o confronto e a interpretação recíprocos de duas temporalidades e de dois modos de existência e apontando para “a perene condição do homem de existir no tempo” (WU, NI & LUO, 1999, p. 75). Tal categoria eleva um problema narratológico a um problema ontológico, deslocando o estudo do romance poético da análise técnica em direção a uma filosofia da vida.

(IV) **O impulso cultural lírico.** Os autores situam ainda o lirismo do romance poético no contexto cultural amplo da China como um “Estado-

nação de modernização tardia”, assinalando que “a poeticidade provém sempre de quem a contempla e de quem a interpreta”. Em outras palavras, a qualidade lírica do romance poético não decorre do fato de o escritor haver escolhido objetos intrinsecamente poéticos, mas de sua postura retrospectiva. Diante do impacto da modernidade, os escritores nutrem um profundo apego e uma melancolia profunda pelas experiências da tradição nativa em vias de desaparecimento. Essa força cultural motriz profunda, esse “entoar de uma elegia” (WU, NI & LUO, 1999, p. 79), constitui a verdadeira fonte da qualidade poética.

Embora estejam enraizadas no contexto específico da literatura chinesa moderna, as quatro categorias apresentadas revelam vários problemas no âmbito da poética — a multiplicidade de vozes narrativas, a função construtiva da reminiscência, a complexidade temporal da perspectiva infantil e as implicações político-culturais do lirismo — que transcendem a experiência de uma literatura nacional. A elasticidade teórica intrínseca a essas categorias lhes permite se tornarem instrumentos analíticos de alcance transcultural. Ao considerá-las como um método poético-narrativo de validade geral, elas adquirem uma transferibilidade metodológica. É, nesse sentido, que essas categorias teóricas destiladas pela crítica literária chinesa podem se converter em lentes eficazes para adentrarmos os textos clariceanos, que constituem uma prática exemplar do romance poético. Quando *Perto do coração selvagem* estreou no Brasil, causando grande impacto, a crítica reconheceu de imediato a ruptura de seu estilo com o romance tradicional. Sem começo, meio e fim, a obra apresenta uma estrutura incompleta — justamente o indicador mais ostensivo do romance poético.

Ao observarmos as obras clariceanas por meio das categorias mencionadas acima, é possível discernir com nitidez os correspondentes traços em termos de poética. A análise de sua obra realiza um duplo trabalho: de um lado, a dissecação dos elementos constitutivos do poético, como os desvios linguísticos, as cadeias de imagens e a narrativa voltada para a consciência; de outro, o uso das categorias poéticas da literatura moderna chinesa, como a poética polifônica e dialógica, a poética da reminiscência, a perspectiva infantil e o impulso lírico, como ferramentas para testar sua validade, seu poder explicativo e suas fronteiras teóricas, quando aplicadas a um texto brasileiro. Esse processo permite que as categorias poéticas chinesas e o texto clariceano se iluminem mutuamente no diálogo transcultural: as categorias iluminam as particularidades do texto, que, por sua vez, as interroga e as enriquece, promovendo a expansão e o aprofundamento teórico.

II. A poética dialética-agonística de Clarice: a tensão narrativa do poético

Se, na poética chinesa, a categoria correspondente é a polifonia bakhtiniana, nas obras de Clarice Lispector essa característica é radicalizada a tal ponto que a mera ‘polifonia’ se transforma em uma verdadeira agonística — o confronto de vozes não visa a nenhum diálogo conciliatório, mas mantém o sentido em suspenso por meio de uma tensão irreduzível.

Nas obras de Clarice Lispector, a poética dialética-agonística não é apenas um traço da estrutura narrativa, mas sobretudo o mecanismo nuclear de geração da “poeticidade”. Nesse contexto, a poeticidade não está relacionada à beleza ornamental da linguagem ou ao extravasamento sentimental do lirismo, mas ao modo como a narração, por meio do questionamento e da negação recíprocos entre as vozes, mantém o sentido em um estado permanente de tensão que jamais se deixa enquadrar em uma posição única.

Para compreender como a poética dialético-agonística gera poeticidade, é preciso retornar ao juízo nuclear sobre o traço polifônico do romance poético, formulado em “As perspectivas poéticas na pesquisa do romance moderno”: “emitir uma voz e, ao mesmo tempo, pôr em questão essa mesma voz, formando assim uma dialética do coração” (WU, NI & LUO, 1999, p. 69). O ponto crucial desse juízo é que a geração da poeticidade não depende da autoridade de nenhuma voz singular, mas sim do intervalo entre as vozes, ou seja, do processo dinâmico pelo qual uma voz é interrogada, abalada e complementada por outra. A criação literária de Clarice Lispector pratica esse mecanismo de um modo ainda mais radical: em sua narrativa, *o agon* não é um meio de se alcançar uma conclusão, mas a própria forma de manifestação do sentido.

No conto “Felicidade Clandestina”, as duas partes em *agon* — a narradora “eu” e a filha do dono da livraria — mais do que representar o bem e o mal, representam, cada uma, um modo distinto de se relacionar com o livro e com o mundo: possuir sem desejar, desejar sem possuir. Essas duas posturas confrontam-se silenciosamente em uma espera reiterada pelo “dia seguinte”. A função poética mais nuclear desse *debate* está em redefinir o conceito de “felicidade” na tensão entre as duas posturas. Antes do debate se instaurar, “felicidade” para a narradora significava “conseguir aquele livro”. Ao longo do processo agonístico, no entanto, essa compreensão foi sucessivamente adiada e negada — cada “vir no dia seguinte” constitui uma interrogação da premissa “conseguir é ser feliz”. A percepção que emerge no final — a felicidade não é, afinal, conseguir, mas ser autorizada a permanecer indefinidamente no desejo — não é uma verdade pré-existente ao início do *agon*, mas um sentido novo gerado gradativamente no processo de negação recíproca entre as duas

posturas. Esse sentido possui uma qualidade agonística irreduzível: ele contém ao mesmo tempo a negação da “posse” e a afirmação do “desejo”; reconhece a dor da espera e, dessa mesma dor, extrai uma satisfação singular. Nenhuma posição isolada — “possuir é a felicidade” ou “desejar é o sofrimento” — é capaz de abarcar todo o conteúdo dessa percepção. É, nesse sentido, que o dialético-agonístico gera a poeticidade: o sentido deixa de estar fixado em um lugar determinado e começa a oscilar continuamente entre as duas vozes. Essa oscilação constitui precisamente a “experiência”, e não a “história”, que o romance poético persegue — o leitor não está sendo informado a respeito de uma conclusão sobre a felicidade, mas vivenciando, na tensão entre as duas vozes, o próprio processo de redefinição da felicidade.

Em “Os Desastres de Sofia”, o *agon* se desdobra em dois planos: um entre a narradora, ou seja, o “eu”, aos nove anos, e o professor, e o outro entre a narradora adulta e seu “eu” infantil. Diferentemente do que ocorre em “Felicidade Clandestina”, no conto “Os Desastres de Sofia”, o *agon* jamais chega a produzir uma percepção claramente nomeável. A perseguição movida pelo “eu” contra o professor amalgama, a um só tempo, amor, salvação, e culpa, de modo que a narradora adulta se vê impossibilitada de encontrar um lugar ético definido para o próprio ato — ela não consegue se perdoar nem se condenar por completo. A suspensão da ética constitui justamente um mecanismo de geração da poeticidade: o sentido não se manifesta na conciliação entre as duas vozes, mas permanece precisamente em sua impossibilidade de conciliação.

Em *A Hora da Estrela*, no entanto, o mecanismo pelo qual o *agon* gera poeticidade sofre uma transformação radical. O campo do ato se desloca do plano interpessoal e do interior do sujeito para o próprio ato de escrever. O narrador Rodrigo depara-se com Macabéa, uma figura absolutamente silenciosa, e seu ato de escrever torna-se o próprio objeto de interrogação. A poeticidade do romance provém justamente da autoexposição e da autoinquirição do narrador no decorrer da escrita: “ela me acusa, e o meio de me defender é escrever sobre ela” (Lispector, 2002, p.20). Aqui, a escrita revela sua própria duplicidade, podendo ser tanto uma aproximação do outro, quanto uma fuga diante da acusação. É precisamente esse ato de escrita, que jamais consegue autolegitimar sua pureza ética, que constitui a tensão poética mais fundamental do romance. Entre “aproximação” e “fuga”, o narrador não consegue fixar seu lugar — e é justamente esse estado de indeterminação que Clarice Lispector conserva de forma íntegra na estrutura narrativa. No final do romance, as frases “Macabéa me matou” (Lispector, 2002, p.92) e “Sim” (Lispector, 2002, p.93) empurram o *agon* até a fronteira entre ser e não ser. A morte da personagem que era objeto da escrita força quem escreve a experimentar o limite de sua própria existência, e o sentido fica suspenso entre a palavra e o silêncio. O *agon* atinge aqui sua configuração mais radical

nas obras clariceanas: ele já não se trava entre duas vozes, mas no próprio ato de enunciar — a escrita gera sentido e, ao mesmo tempo, a interrogação do sentido; ilumina o outro e, ao mesmo tempo, expõe o próprio limite.

Em *Água Viva*, Clarice confessa: “eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (Lispector, 2012, p.12). Essa recusa consciente das fronteiras genéricas não é apenas um gesto linguístico, mas algo que penetra profundamente em sua estrutura narrativa. Quando a escrita deixa de obedecer às convenções formais tradicionais, a ordem das vozes no interior da narrativa também se desestabiliza: o narrador único e autoritário sai de cena, e diferentes consciências passam a se interrogar mutuamente. É, nesse sentido, que a “incompletude” da narração se torna a premissa estrutural da geração de sentido: o inacabamento, a relatividade e a ambiguidade presentes nas narrativas de Clarice não são defeitos segundo o código romanesco tradicional, mas a própria matriz em que a poeticidade se gera. Essa prática estilística permite que diferentes vozes se encontrem em igualdade no texto e se perscrutem mutuamente, gerando um estado permanente de tensão na linguagem. Isso constitui o núcleo da qualidade estética que distingue o romance poético da narrativa tradicional. Nesse caso, o *agon* deixa de se dar apenas entre consciências empíricas para instalar-se no próprio ato de narrar — a linguagem luta contra seus próprios limites, e essa luta interna é que gera a poeticidade última.

III. A poética da reminiscência em Clarice e a perspectiva infantil na narração retrospectiva

Em “As perspectivas poéticas na pesquisa do romance moderno”, a categoria nuclear da “poética da reminiscência” é extraída, sendo assinalado que, em textos como *Contos do Rio Hulan* e *A Infância*, “a reminiscência já não é apenas a motivação da narração, mas se torna o modo narrativo dominante — o narrador estrutura todo o romance por meio da reminiscência, e o fluxo do romance consiste no desdobramento da memória” (WU, NI & LUO, 1999, p. 71). Ao mesmo tempo, o ensaio propõe a categoria estreitamente correlata da “perspectiva infantil na narração retrospectiva”: no romance poético, a perspectiva infantil “não é uma simples perspectiva infantil, mas a perspectiva infantil no processo de rememoração do passado pelo adulto”. (WU, NI & LUO, 1999, p. 74) “Há sempre no texto um narrador adulto, latente ou manifesto”, e “por mais pura que seja a perspectiva infantil na narração retrospectiva, ela jamais consegue expurgar por completo a infiltração da experiência e do julgamento do adulto”. (WU, NI & LUO, 1999, p. 74) Daí emerge uma tensão nuclear: entre o tempo-espço presente do narrador e o tempo-espço do passado, existe um intervalo temporal no qual se geram inúmeras nuances. O fluxo narrativo transforma-se, portanto, em “um esforço

para reabrir o tempo segundo as implicações do presente”, apontando para “a perene condição do homem de existir no tempo”. (WU, NI & LUO, 1999, p. 75)

Várias obras da coletânea de contos *Felicidade Clandestina* são textos que se apoiam na reminiscência como princípio estrutural fundamental e que incorporam a perspectiva infantil. Dentre elas, destacam-se “Felicidade Clandestina” e “Os Desastres de Sofia”, representantes da “poética da reminiscência”.

A abertura de “Felicidade Clandestina” estabelece, de imediato, a moldura rememorativa de todo o conto. A primeira palavra do texto é “Ela” — um pronome de terceira pessoa que designa o objeto da memória: a filha do dono da livraria. Esse início indica que, antes mesmo de começar a narração, a narradora já concluiu a nomeação e a localização da figura rememorada, partindo de uma posição cognitiva pré-existente. “Tinha um busto enorme, enquanto nós todas éramos achatadas.” (Lispector, 1998, p. 9) — a marca temporal do passado e a perspectiva coletiva do “nós” surgem simultaneamente, fixando o caráter retrospectivo da narração. Situada na outra margem do rio do tempo, a narradora empreende um relato abrangente de uma figura que lhe causou prolongado tormento. Essa abertura já deixa entrever a existência de uma dupla perspectiva: a infantil, que fornece uma observação corporal precisa — “Ela era gorda, baixa, sardenta e de cabelo excessivamente crespo” (Lispector, 1998, p. 9) —, e a adulta, que confere a essa observação uma moldura narrativa abrangente.

Esse espaço narrativo retrospectivo, por si só, constitui a condição de geração da poeticidade. Ao ancorar explicitamente a história no passado, a narradora cria um intervalo temporal entre seu olhar presente e a experiência pretérita, repleto de possibilidades de reavaliação do sentido. É o caso do comentário que jamais poderia ter sido proferido no momento em que os fatos ocorreram e que a narradora adulta insere ao rememorar as idas diárias à casa da menina: “Eu já começara a adivinhar que ela me escolhera para eu sofrer, às vezes adivinho. Mas, adivinhando mesmo, às vezes aceito: como se quem quer me fazer sofrer esteja precisando danadamente que eu sofra”. (Lispector, 1998, p. 11) — é justamente o produto gerado nessa cavidade. A postura de “aceitação” carrega consigo a reconstrução que a narradora adulta opera sobre o eu infantil: o juízo de que a algoz “precisa danadamente que eu sofra” explica a própria dor como a expressão inevitável da carência interior alheia. Esse olhar, que reinterpreta a dor e lhe confere ordem, é exatamente o que os estudiosos chineses designam como “a infiltração da experiência e do julgamento adultos”, que não se trata de recobrir ou de anular a sensação infantil, mas de sobrepor a ela uma camada de compreensão conferida pelo

tempo, fazendo com que a narração ganhe densidade precisamente no intervalo entre as duas percepções.

Ao contrário de “Felicidade Clandestina”, que parte de uma posição cognitiva já consolidada, o conto “Os Desastres de Sofia” inicia a narração justamente em uma fratura temporal. A frase que abre o conto ancora a narrativa de imediato no limite da memória: “Qualquer que tivesse sido o seu trabalho anterior, ele o abandonara, mudara de profissão, e passara pesadamente a ensinar no curso primário: era tudo o que sabíamos dele.” (Lispector, 1998, p. 98) A narradora não apreende de modo abrangente o objeto da memória, mas confessa saber muito pouco a respeito dele.

Assim, diferentemente de “Felicidade Clandestina”, em que a perspectiva adulta atua como uma “analista” que se infiltra de modo homogêneo, em “Os Desastres de Sofia”, a narradora adulta irrompe na superfície do texto de maneira súbita e ostensiva, empreendendo uma reflexão filosófica imediata sobre a experiência infantil. Ao descrever “ao conseguir exacerbá-lo sentia na boca, em glória de martírio, a acidez insuportável da begônia quando é esmagada entre os dentes”, (Lispector, 1998, p. 99) a narradora insere uma análise de tom nitidamente heterogêneo: “Em superfície de tempo fora um minuto apenas, mas em profundidade eram velhos séculos de escuríssima doçura” (Lispector, 1998, p. 99). Essa justaposição entre a intervenção conceitual direta e a sensação corporal infantil produz um efeito poético ausente em “Felicidade Clandestina”: não se trata de um sentido que o tempo venha a redescobrir, mas de uma geração de sentido que precisa transpor a fratura entre a vivência infantil e a reflexão filosófica adulta. A fenda entre ambas é tão imensa que o próprio ato de transpô-la já constitui a tensão mais central da narrativa.

O caráter fraturado da memória também se reflete na estrutura temporal do conto. Com a frase “voltando a quatro anos atrás” (Lispector, 1998, p. 103), a própria narradora desencadeia um salto espaço-temporal que assinala a estratificação temporal interna da reminiscência. Após narrar o episódio da redação e suas consequências, a narradora retrocede até a manhã em que o professor propôs o exercício. Assim, a narrativa do conto adquire um movimento espiralado, que vai das perseguições movidas pelo “eu” de nove anos contra o professor, ao primeiro encontro verdadeiro com ele no episódio da redação, depois à notícia de sua morte, para, por fim, retornar à própria narração do episódio da redação. Esses movimentos circulares não são meras repetições, mas uma recontextualização do mesmo acontecimento: em diferentes estratos temporais, o mesmo conjunto de fatos é rearranjado e reinterpretado. Essa estrutura em espiral confere à reminiscência uma qualidade investigativa inesgotável. A poeticidade não aponta para uma conciliação

final. Ao longo de cada volta da espiral, empurra a experiência infantil para debaixo de uma pressão temporal cada vez mais profunda.

A fratura e a espiral da estrutura temporal afetam diretamente o modo de operação da dupla perspectiva. Em “Os Desastres de Sofia”, a narradora adulta confessa abertamente que é impossível para ela reproduzir o pensamento da infância: “Não consigo imaginar com que palavras de criança teria eu exposto um sentimento simples mas que se torna pensamento complicado.” (Lispector, 1998, p. 105) Essa contenção autoimposta mantém a experiência infantil com uma vitalidade que não pode ser totalmente explicada. O clímax do conto — a cena do olhar a sós entre o professor e o “eu” — leva essa poética ao seu ponto mais alto. Ao descrever o professor tirando os óculos e fitando-a a olho nu, a narradora afirma: “Eu nunca tinha visto seus olhos que, com as inúmeras pestanas, pareciam duas baratas doces.” (Lispector, 1998, p. 108) Essa metáfora pertence, ao mesmo tempo, à percepção sensorial infantil e ultrapassa o âmbito cognitivo comum de uma criança. Em seguida, a narradora injeta nessa cena a reflexão filosófica adulta: “Como se meu olho curioso se tivesse colado ao buraco da fechadura e em choque deparasse do outro lado com outro olho colado me olhando.” (Lispector, 1998, p. 110-111)

A compreensão súbita da narradora adulta e o encontro original do “eu” infantil se fundem aqui, e os dois olhares são sugados para dentro da mesma fechadura, gerando um instante de tal densidade que dele não se pode extrair nenhum sentido isolado. A poeticidade não precisa esperar para ser apreendida no termo final do *agon*: ela já pulsa, desde sempre, em cada nova camada de rocha que cada retorno desvenda — e o “inesgotável” é precisamente a razão pela qual o retorno jamais cessa.

Esse modo de operação da dupla perspectiva — no qual a sensação infantil e a reflexão adulta se fundem sem se anular — encontra um paralelo significativo na prosa lírica do chinês Shen Congwen, cuja escrita também dissolve a fronteira entre descrição paisagística e lirismo subjetivo. Em Shen Congwen, a paisagem está sempre impregnada pela subjetividade de quem a contempla, de modo que a paisagem se converte no campo onde o sujeito lírico projeta suas próprias emoções, e a bipartição entre narração e descrição tende a diluir-se com a intervenção do elemento lírico. Na escrita de Clarice Lispector, essa função é cumprida por fragmentos sensoriais da memória infantil, como a acidez do talo de begônia, a doçura das baratas e o olho na fechadura. Essas imagens são, ao mesmo tempo, a apresentação direta da sensação infantil e o ponto de ancoragem em que a reflexão filosófica adulta se fixa. Aqui também, narração e descrição dificilmente se deixam separar de modo taxativo. A simbiose dos dois olhares, e não a sua simples justaposição sucessiva, constitui o modo fundamental pelo qual essa dupla perspectiva gera a poeticidade.

Em *A Hora da Estrela*, a reminiscência desdobra-se em dois planos distintos, cada um com uma função poética diferente. No plano externo do romance, encontra-se a reminiscência do narrador Rodrigo S.M., que conta a história de Macabéa em primeira pessoa. No entanto, o próprio ato narrativo está fundamentado na rememoração: ele lança o olhar para trás, em direção a uma vida que já desapareceu. “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina.” (Lispector, 2002, p. 14). Esse relance constitui toda a materialidade de que Rodrigo dispõe, e o romance inteiro se inscreve, assim, em uma moldura retrospectiva implícita: Rodrigo está rememorando alguém que mal conhecia; escrever é recordar. A característica mais intrínseca dessa moldura rememorativa é o fato de a rememoração de Rodrigo se basear na aceitação de uma carência. O objeto de sua recordação, Macabéa, nunca chegou a entrar plenamente em sua vida; ele só pode escrever apoiado em uma impressão fugaz e em um material muito escasso. Por isso, sua memória carrega permanentemente uma ansiedade ética insolúvel: ele está escrevendo sobre alguém a respeito de quem não tem o direito de afirmar que conhece.

Dentro da moldura rememorativa exterior, Macabéa representa uma perspectiva infantil especial. Ela tem dezenove anos e, biologicamente, já não é mais uma criança. No entanto, no plano cognitivo e linguístico, ela é quase uma criança. A narrativa destaca repetidamente sua total falta de compreensão do mundo: ela não sabia o que significava “cultura”, não entendia as informações do rádio e não compreendia as palavras das pessoas ao seu redor. Ela percebe o mundo de um modo quase pré-linguístico, e é descrita como “simplicidade orgânica” (Lispector, 2002, p. 14) “incompetente para a vida” (Lispector, 2002, p. 27). Esse estado cognitivo de extrema carência confere a seu olhar uma qualidade originária: seus olhos, ao contemplarem o mundo, assemelham-se aos de um bebê que ainda não foi capturado pelas categorias sociais e pelo sistema da linguagem.

Esse olhar infantilizado é o elemento poético mais singular de *A Hora da Estrela*. Nas duas obras anteriores, a perspectiva infantil é uma experiência que a narradora adulta ressignifica retrospectivamente ou mantém em suspenso — o “eu” da infância é a própria narradora, e a dupla perspectiva opera no interior de um mesmo sujeito. Em *A Hora da Estrela*, no entanto, a perspectiva infantil é exteriorizada e deslocada para uma figura que não é o narrador. Macabéa não é um “eu” da lembrança, mas uma vida silenciosa, quase inalcançável. O narrador Rodrigo pode tentar descrevê-la, mas jamais conseguirá estabelecer o diálogo consigo mesmo nas duas extremidades do tempo, como faz a narradora adulta de “Os Desastres de Sofia”. O que o olhar infantilizado de Macabéa vê é um mundo no qual ele nunca poderá penetrar — um mundo que se recusa a ser traduzido para qualquer linguagem adulta.

Se justapomos essa perspectiva infantil especial com a própria experiência de vida da autora, descobrimos uma correspondência ainda mais profunda. Ao criar a personagem Macabéa em *A Hora da Estrela*, Clarice também lança um olhar retrospectivo para sua própria origem. Quando sua família chegou ao Brasil, o primeiro lugar onde se estabeleceram foi em Alagoas, no Nordeste — a mesma terra de Macabéa. Clarice também conheceu a pobreza na infância. Apesar de ter se tornado escritora e ascendido socialmente mais tarde, em sua última fase, quando, já doente, revisitava a infância, o que talvez significasse o reencontro com aquele primeiro eu, anterior à linguagem e anterior à identidade social — o mesmo ser que, como Macabéa, nada sabia do mundo.

Esse olhar retrospectivo, que se utiliza de um outro silencioso e quase infantil como espelho, e essa rememoração que não se dirige diretamente ao próprio passado, mas que, por meio da criação de um ser quase sem linguagem e inteiramente diverso da autora, toca indiretamente uma experiência originária jamais domada pela palavra, fazem com que a poética da reminiscência assuma uma configuração deslocada e mediatizada em *A Hora da Estrela*. O sujeito da reminiscência está presente tanto na moldura narrativa de Rodrigo quanto no olhar retrospectivo secreto que Clarice lança sobre sua própria origem. O olhar infantilizado de Macabéa, precisamente por ser irrecuperável e perpetuamente silencioso, converte-se no último aceno de Clarice em direção a uma vida que não foi vivida. Esse quadro poetizado detém-se, por fim, no instante em que Macabéa é atropelada, a “hora da estrela”, momento que nenhum narrador consegue resgatar por completo: o silêncio permanece silêncio, mas adquire, na prosa, a única forma pela qual pode ser apreendido como existência.

Juntas, essas três obras revelam o mecanismo poético nuclear da “poética da reminiscência” e da “perspectiva infantil na narração retrospectiva” na escrita de Clarice Lispector. Não se trata de o narrador acrescentar poeticidade à reminiscência, nem de a perspectiva infantil ser naturalmente dotada de qualidade poética. De fato, a estrutura temporal da narração retrospectiva constrói intrinsecamente um espaço poético, no qual a experiência, sob a pressão do tempo, readquire sua própria forma e profundidade.

IV. O impulso lírico de Clarice: a felicidade primeira e originária

Na quarta parte de “As perspectivas poéticas na pesquisa do romance moderno”, os estudiosos chineses situam o lirismo do romance poético chinês no amplo contexto cultural da China como um “Estado-nação de modernização tardia”. Para explicar esse mecanismo, eles recorrem a uma formulação de Walter Benjamin:

Existe uma dupla vontade de felicidade, uma dialética da felicidade. Uma forma de felicidade em hino, outra em elegia. A felicidade como hino é o inaudito, o sem precedentes, o auge da beatitude. A felicidade como elegia é o eterno mais uma vez, a eterna restauração da felicidade primeira e originária. É essa ideia elegíaca da felicidade, que também podemos chamar de eleática. (Benjamin, 2014, p. 40)

Para os autores do romance poético, a “felicidade primeira e originária” simboliza justamente o lugar de onde a vida partiu, a experiência telúrica originária. O impulso cultural do romance poético provém precisamente do apego do romancista à experiência nativa e de seu desejo de restauração. A preservação da memória pessoal em Lu Xun, a construção do mundo da “cidade fronteiriça” em Shen Congwen, a retrospecção do rio Hulan em Xiao Hong e a evocação nostálgica da civilização poética tradicional em Fei Ming dão corpo a essa motivação cultural compartilhada. Com base nisso, os autores enunciam um juízo de alcance metodológico: “A poeticidade provém sempre de quem a contempla e de quem a interpreta”(WU, NI & LUO, 1999, p. 79). A qualidade lírica do romance poético não decorre de o objeto possuir uma natureza poética em si mesmo, mas da postura retrospectiva de quem escreve, ou seja, uma retenção poética de um mundo em vias de desaparecimento, operada sob o impacto da modernidade.

Nos romances poéticos chineses, representados emblematicamente por Shen Congwen, o impulso lírico reside na estrutura temporal construída pela própria narração retrospectiva. Quando o narrador, que vive na cidade, volta o olhar para a terra natal, a distância temporal já traz consigo peso do afeto. O lirismo é uma qualidade intrínseca ao espaço narrativo retrospectivo. Esse olhar retrospectivo carrega consigo a “melancolia”, um sentimento de perda gerado pela impossibilidade de reaver o que era belo. Shen Congwen retoma exaustivamente o tema de que a beleza sempre entristece o homem: a inapreensibilidade e a fugacidade do belo fazem do próprio olhar retrospectivo um gesto elegíaco. Nesse contexto, o lirismo é gerado pela melancolia como mediação afetiva: a distância temporal produz a sensação de perda, que suscita a qualidade lírica da elegia.

Embora o impulso lírico de Clarice Lispector não proviesse do olhar retrospectivo dirigido à “beleza”, nem do retorno à terra natal, nele também estão presentes “o eterno mais uma vez, a eterna restauração da felicidade primeira e originária”. Em *A Paixão segundo G.H.*, a protagonista G.H., uma escultora amadora (ou seja, uma cultivadora da beleza), atravessa uma crise de ordem ontológica e, ao invés de retornar à suposta “beleza”, alcança um estado por ela designado como “neutro” — um estado que transcende toda dualidade, toda nomeação e toda classificação. Ela o descreve da seguinte

maneira: “se não lhe for dada a força dela mesma, então ela rebenta como um dique rebenta – e vem pura, sem mistura nenhuma: puramente neutra.” (Lispector, 2013b, p. 70) Nesse estado, diluem-se as fronteiras entre o bem e o mal, o belo e o feio, o eu e o outro, e o mundo regressa à inteireza originária anterior, ao recorte operado pela linguagem. Para Clarice, o “neutro” significa uma condição absoluta de existência, anterior a toda língua e a todo conceito, o ser mesmo que o homem jamais consegue esgotar com palavras. Essa é a “felicidade primeira e originária” de Clarice. No entanto, a protagonista também percebe que a linguagem é justamente o obstáculo fundamental que impede essa chegada: assim que se tenta recolher o “neutro” dentro do sistema expressivo da língua, ele já deixa de ser neutro. Esse paradoxo constitui o impulso lírico que está na base de sua obra: um tatear incessante no limite da linguagem, na esperança de que o indizível apareça, ainda que por um instante, nas frestas do dizer.

Portanto, a “felicidade primeira e originária” ou “felicidade clandestina” pode ser compreendida como uma busca permanente pelo “neutro”. Na narrativa de Clarice, o dispositivo agonístico de vozes—o questionamento recíproco entre elas e a deriva contínua do sentido entre múltiplas posturas—já pode ser considerado um movimento narrativo em direção ao “neutro”. Cada esforço para fixar o sentido é questionado por uma outra voz, de modo que o sentido jamais alcança um ponto de chegada, mantendo-se sempre num estado próximo ao “neutro”: sem se deixar cooptar por nenhuma posição única. Em “Felicidade Clandestina”, por exemplo, a redefinição da “felicidade” feita pela narradora — a felicidade não é finalmente conseguir, mas consiste em ser autorizada a permanecer indefinidamente no desejo — tem como essência, como impulso lírico, precisamente essa conversão da “felicidade” de um estado determinado para um estado de suspensão. Nessa suspensão, a oposição binária entre “possuir” e “não possuir” é neutralizada, e a narradora alcança uma experiência próxima ao “neutro”: nem a perda, nem a conquista, mas a permanência na fresta entre ambas. Essa é a forma clariceana da “dialética da felicidade” de que fala Benjamin: o regresso à felicidade primeira e originária não consiste em voltar a um espaço geográfico determinado ou a um momento biográfico preciso, mas em retornar àquele estado “neutro”, anterior ao instante em que a linguagem cindiu o mundo em categorias opostas. A narrativa de Clarice está sempre tentando alcançar esse “absoluto” — o neutro da linguagem, o neutro do ser —, ciente de que tocá-lo significa perdê-lo ao mesmo tempo. É precisamente esse movimento contínuo de tentar dizer o indizível que constitui o impulso lírico mais profundo das obras clariceanas. A restauração da felicidade primeira e originária de Benjamin assume aqui a forma elegíaca de um movimento narrativo sem fim — cada

lance agonístico tenta regressar àquele mundo neutro, anterior à linguagem. No entanto, cada lance é de novo capturado por ela e lançado ao seguinte.

Considerações Finais

Em “Declaração de Amor”, Clarice Lispector qualifica a língua portuguesa como “um verdadeiro desafio para quem escreve”, porque “reage diante de um pensamento mais complexo” (Lispector, 2013a, p. 135). Tal juízo aponta diretamente para o problema central de sua criação: como transformar uma língua não acostumada a sustentar a especulação abstrata em um meio de interrogar a existência. A autora ofereceu um novo recurso, graças ao qual o português — uma língua que, segundo ela, “não foi profundamente polida pelo pensamento” (Lispector, 2013a, p. 135) — alcançou um novo desenvolvimento nas dimensões abstrata e metafísica. Tal contribuição não se inscreve apenas no domínio da linguagem, como também fornece uma porta de entrada fundamental para a compreensão do sentido poético de sua obra.

Portanto, o lirismo de Clarice não deve ser considerado apenas um traço formal da narrativa ou a expressão de uma dinâmica cultural, mas, sobretudo, um esforço cognitivo. Ao atribuir à língua a função de especulação abstrata, Clarice transforma o lirismo em um meio de pensamento. A estrutura agonística examinada neste artigo — o questionamento mútuo entre as vozes e a deriva contínua do sentido por entre posturas múltiplas —, a “felicidade” redefinida em “Felicidade Clandestina”; o juízo ético suspenso em “Os Desastres de Sofia”; o “sim” que paira entre o ser e o não-ser em *A Hora da Estrela*: esses estados de sentido irreduzíveis a uma única posição constituem justamente o resultado a que Clarice chega ao conceitualizar sob a forma da poesia.

A inserção de Clarice nas dimensões analíticas da poética polifônica radicalizada em agonística, da poética da reminiscência e do impulso lírico revela, em conjunto, a expansão teórica do romance poético em contexto transcultural. Em vez de ser um fenômeno estilístico exclusivo de uma literatura nacional, o romance poético constitui uma série de respostas formais elaboradas pelo romance moderno ao confrontar questões fundamentais como linguagem, memória, subjetividade e pertencimento cultural. A prática linguística de Clarice, que consiste em transformar uma língua que “reage diante de um pensamento mais complexo” em um meio de especulação abstrata, também aponta para a dimensão cognitiva do romance poético. A poetização não é apenas uma tendência estilística em que a narrativa se desvia da norma e se aproxima das qualidades da poesia, ela também pode constituir uma postura de pensamento, um método de realizar um trabalho de conceitualização por meio da forma narrativa. Ao esticar, dobrar, interromper, revirar o português em

suas construções frasais, a própria linguagem é reforjada como um recipiente capaz de sustentar a interrogação filosófica. Nesse sentido, o lirismo de Clarice não dissolve o pensamento no belo; pelo contrário, ele o exercita pelo modo lírico.

Referências:

- BENJAMIN, Walter. A Imagem de Proust. In: *Obras Escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2014. p. 36-50.
- FREEMAN, Ralph. *The Lyrical Novel: Studies in Herman Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1963.
- GOURMONT, Remy de. Le roman éternel. In: *Promenades littéraires: septième série*. Paris: Mercure de France, 1927. Disponível em: http://www.remydegourmont.org/de_rg/oeuvres/promenadeslitteraires/7serie/textes.htm. Acesso em: 3 jun. 2026.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.
- LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Lisboa: Relógio D'Água, 2013a.
- LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G. H.* Lisboa: Relógio D'Água, 2013b.
- WU, Xiaodong; NI, Wenjian; LUO, Gang. 现代小说研究的诗学视域= As perspectivas poéticas na pesquisa do romance moderno. 中国现代文学= *Cadernos de Estudos de Literatura Moderna Chinesa*, 1999, (1): 67-80.
- ZHOU, Zuoren. 晚间的来客 = O visitante noturno: tradução incluindo as notas do tradutor. 新青年 = *La Jeunesse*, Shanghai, v. 7, n. 5, p. 117-141, 1 abr. 1920.

Xuefei Min é professora associada do curso de língua portuguesa do Departamento de Línguas e Literaturas Europeias da Faculdade de Línguas Estrangeiras da Universidade de Pequim. Possui graduação em espanhol pela Universidade de Pequim (2000), mestrado em espanhol pela mesma universidade (2003) e doutorado em literatura

portuguesa pela Universidade de Coimbra (2018). É autora de *A Viajante no Mistério: Estudos sobre Clarice Lispector e Escrever o Milagre do Real: Reflexões sobre Literatura em Língua Portuguesa*. Traduziu, entre outras obras, *A Hora da Estrela*, *A Paixão segundo G.H.*, *Laços de Família* e *Felicidade Clandestina*, de Clarice Lispector; *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto; *Obra Poética de Alberto Caeiro*, de Fernando Pessoa e *Antologia de Contos de Machado de Assis*. Publicou mais de 40 artigos acadêmicos em periódicos científicos nacionais e internacionais. Atua principalmente nos seguintes temas: literatura clássica de língua portuguesa, literatura do Sul Global, tradução literária e comunicação intercultural.

E-mail: minxuefei@pku.edu.cn

Declaração de Autoria

Xuefei Min, declarada autora, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Conceição do projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido em: 04/06/2026

Aceito em: 20/06/2026