



BEIJOS AFINS: *O PRIMEIRO BEIJO*, DE CLARICE, E *O BEIJO*, DE TCHEKHOV¹

RELATED KISSES: CLARICE'S *FIRST KISS* AND CHEKHOV'S *THE KISS*

André Felipe Nunes Klojda²

Artigo submetido em: 1º set. 2021

Data de aceite: 15 nov. 2021

Data de publicação: 20 dez. 2021

RESUMO: Neste artigo, abordamos dois contos cuja correlação vai além dos títulos: *O primeiro beijo* de Clarice Lispector e *O beijo* de Anton Tchekhov. Aldridge (2011) defende que, na literatura comparada, a matéria é mais importante do que o método, e a afinidade consiste nas semelhanças de estilo, estrutura, tom ou ideia entre duas obras que não têm outros vínculos. Identificamos que as narrativas em questão, além de utilizarem o motivo do beijo, irmanam-se em dois aspectos complementares: no rompimento com a lógica cronológica e na primazia das reflexões sobre as ações. Mesmo sem haver direta relação entre os contos, distantes quanto à época, ao estilo e mesmo à extensão, divisamos pontos nos quais as mundividências artísticas se encontram.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Anton Tchekhov. *Primeiro beijo*. *O beijo*. Literatura comparada.

ABSTRACT: In this article, we approach two short stories whose correlation goes beyond their titles: *First kiss*, by Clarice Lispector, and *The kiss*, by Anton Chekhov. Aldridge (2011) argues that, in comparative literature, matter is more important than method, and affinity consists of similarities in style, structure, tone or idea between two works that have no other links. Both stories in question, in addition to using the theme of the kiss, are united in two complementary aspects: in breaking with the chronological logic and in the primacy of reflections over actions. Even though there is no direct relationship between the stories, distant in terms of time, style and even extension, we see points at which both artistic world views meet.

Keywords: Clarice Lispector. Anton Chekhov. *First kiss*. *The kiss*. Comparative literature.

¹ Texto orientado pela Profa. Dra. Maria Lucia Guimarães de Faria, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, Brasil.

² Doutorando do Curso de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/2544933202011150> / <https://orcid.org/0000-0002-4952-9285>





INTRODUÇÃO

No encerramento da apresentação de *Todos os contos*, Benjamin Moser, organizador da obra, chama Clarice Lispector de “uma Tchekhov feminina nas praias da Guanabara” (MOSER, 2016, p. 24). Embora seja compreensível a colocação de Moser, especialmente no sentido de apresentar Clarice a um público não brasileiro, em nosso país já sabemos há muito tratar-se de escritora no patamar dos grandes ficcionistas da literatura universal. Entende-se, portanto, que a comparação com um predecessor cronológico como Tchekhov, após quem “o conto curto³ passou a ter uma nova dimensão interior” (SCHNAIDERMAN, 2014, p. 7), ajuda a compreender a grandeza da obra clariceana, e não a diminui, antes pelo contrário: induz-nos a uma abordagem dialógica.

Isto posto, apresentamos a nossa proposta neste artigo, no qual empreendemos o comparatismo a partir de dois textos de notável correlação: *O beijo*, de Tchekhov, e *O primeiro beijo*, de Clarice. Para Aldridge (2011), na literatura comparada, a matéria é mais importante do que o método. O teórico americano pontua três caminhos possíveis a serem tomados pelo comparatista: tradição, influências e afinidade – sendo este último o que melhor se encaixa neste nosso estudo. A afinidade consiste nas semelhanças de estilo, estrutura, tom ou ideia entre duas obras que não têm outros vínculos (ALDRIDGE, 2011, p. 274). No presente caso, para além do motivo do beijo, todas as demais convergências dos textos têm origem nos pontos nos quais as mundividências artísticas se encontram.

Assim, aportamos na investigação do papel da literatura como “função específica do espírito humano” (PICHOS; ROUSSEAU, 2011, p. 233),

³ Importante notar que não entraremos nas discussões, para nós pouco relevantes neste artigo, quanto às barreiras entre conto, novela, narrativa curta etc.



conforme postulam Pichois e Rousseau, autores também basilares no campo da literatura comparada. É essa perspectiva que nos permite aproximar escritores espacial e temporalmente distantes, cuja semelhança repousa, antes de tudo, nas questões e sentimentos universais do ser humano em todos os tempos. Afinal, “o estudo da literatura comparada deve abranger todo assunto de importância para a vida humana que tenha sido tratado com sucesso pelas obras escritas da imaginação” (ALDRIDGE, 2011, p. 274).

O BEIJO E O PRIMEIRO BEIJO: AS TRAMAS

O primeiro beijo figura na coletânea *Felicidade clandestina*, lançada originalmente em 1971. É narrativa exemplar do poder de síntese de Clarice, capaz de condensar em pouquíssimas páginas uma carga dramática e emocional cujo ressoar persegue o leitor até muito após a leitura.

A narrativa é iniciada com uma conversa entre namorados: ela diz acreditar ser a primeira namorada dele, mas questiona: “Mas me diga a verdade, só a verdade: você nunca beijou uma mulher antes de me beijar?” (LISPECTOR, 2016, p. 434). Ele admite que sim e tenta “contar toscamente, não sabia como dizer” (p. 434). A partir daí, seguimos as lembranças do rapaz, que, durante uma excursão, acometido por uma sede “maior do que ele próprio, que lhe tomava agora o corpo todo” (p. 434), sorveu a água, inadvertidamente, de um chafariz de pedra em forma de mulher durante uma parada do ônibus:

De olhos fechados entreabriu os lábios e colou-os ferozmente ao orifício de onde jorrava a água. O primeiro gole fresco desceu, escorrendo pelo peito até a barriga.

Era a vida voltando, e com esta encharcou todo o seu interior arenoso até se saciar. Agora podia abrir os olhos.

Abriu-os e viu bem junto de sua cara dois olhos de estátua fitando-o e viu que era a estátua de uma mulher e que era da boca da mulher que saía a água. Lembrou-se de que realmente ao primeiro gole sentira nos lábios um contato gélido, mais frio do que a água. (LISPECTOR, 2016, p. 435)

Ele “soube então que havia colocado sua boca na boca da estátua da mulher de pedra. (...). Olhou a estátua nua” (LISPECTOR, 2016, p. 435). Como consequência, “percebeu que uma parte de seu corpo, sempre antes relaxada, estava agora com uma tensão agressiva, e isso nunca lhe tinha acontecido” (p. 436). A frase que encerra o relato é lapidar: “Ele se tornara homem” (p. 436).

Já em *O beijo*, conto de 1887, Tchekhov apresenta-nos uma gama de personagens, com foco no protagonista, o capitão Riabóvitch, tímido militar da brigada de artilharia, “oficial pequeno, um tanto curvado, de óculos e de suíças que lembravam um lince” (TCHEKHOV, 2014, p. 17). Pouco afeito à sociabilidade e permanentemente constrangido, Riabóvitch “não tinha mais inveja, mas apenas comovia-se entristecido” ao observar “os que dançavam e falavam alto” (p. 19). Ao perder-se nos aposentos durante uma recepção na casa do tenente-general von Rabbek, encontra-se num quarto complementemente às escuras. Ali,

(...) ouviram-se passos apressados e um fru-fru de vestido, uma ofegante voz feminina murmurou: “Até que enfim!” e dois braços macios, cheirosos, indiscutivelmente femininos, envolveram-lhe o pescoço; uma face tépida apertou-se contra a sua e, ao mesmo tempo, ressoou um beijo. (TCHEKHOV, 2014, p. 20)

Imediatamente notado o engano, “aquela que o beijara soltou um pequeno grito e, foi a impressão de Riabóvitch, afastou-se dele com repugnância, num movimento brusco” (TCHEKHOV, 2014, p. 20); e o capitão, por sua vez, “por pouco não gritou, e correu para a fenda fortemente iluminada da porta...” (p. 20).

Após esse evento – ocorrido, numa divisão feita grosso modo, ao fim do primeiro terço da narrativa –, o protagonista entrega-se a sonhos e devaneios, confiante de que chegaria a sua hora de experimentar-se no amor, assim como os seus companheiros. A brigada segue seu curso, até que Riabóvitch retorna, com duas baterias, à aldeia de Miestietchko, onde fica a casa de von Rabbek. Desiludido após muito idealizar um reencontro jamais concretizado com aquela que lhe tascara o beijo, o capitão, após voltar de uma caminhada e saber que os companheiros tinham ido à residência de outro general, sentiu a alegria acender-se no peito, mas “a apagou imediatamente, deitou-se na cama e, por pirraça ao seu destino, como que desejando fazer-lhe birra, não foi à casa do general” (TCHEKHOV, 2014, p. 35). Assim é concluído o conto.

Destarte, apesar da semelhança nos títulos, as narrativas parecem afastar-se quanto às propostas, visíveis tanto nas particularidades de enredo quanto até mesmo na extensão de cada um. Enquanto o texto de Clarice – autora pouco afeita às barreiras entre gêneros textuais – desenrola-se de modo muito breve, uma reconstituição memorialística centrada em uma única cena, o conto de Tchekhov tem contornos que poderíamos chamar, convencionalmente, de novelescos. As diferenças, contudo, levam-nos às convergências; apesar dos afastamentos, identificamos princípios artísticos semelhantes em ambas as narrativas. É isso que pretendemos explorar a seguir, com a convicção, semelhante àquela expressa por Aldridge, de que por meio da análise crítica e comparatista dos textos vislumbramos algo de importância à vida humana.

Apresentaremos a afinidade entre os contos, e os beijos, em dois momentos, que, embora expostos separadamente, são indissociáveis em ambos os textos: 1) o rompimento da preponderância da lógica cronológica; e 2) a primazia das reflexões sobre as ações para a compreensão da narrativa.

A SUBVERSÃO DA CRONOLOGIA

De início, rompimento com a cronologia convencional, nos textos em questão, dá-se mormente por causa dos papéis desempenhados pela memória. Enquanto *O primeiro beijo* desenrola-se, após o brevíssimo diálogo inicial entre os namorados, com o passado ganhando o primeiro plano na narrativa, *O beijo* aparentemente segue a ordem cronológica convencional, mas apenas aparentemente: o substrato do conto está na subversão empreendida pelo narrador consorciado ao ponto de vista do personagem. Tudo o que Riabóvitch recorda, reflete e projeta está calcado na memória do beijo. Para Finke:

As recordações de Riabóvitch – o seu saborear na mente das impressões deixadas pela primeira visita a von Rabbek (o cavalo de movimento esquisito; a associação da esposa do general com a imperatriz francesa, e assim por diante) – envolvem uma subversão adicional da progressão cronológica.⁴ (FINKE, 2011, p. 34)

Esses eventos mentais não são apenas complementos da narrativa, mas seu próprio cerne. É mais fácil imaginarmos a transposição da história para outra ambientação, com acontecimentos diversos, do que pensarmos na substituição do ânimo condicionado primeiro pela memória, depois pelas reflexões.

Caso semelhante acontece em *O primeiro beijo*. Aliás, no texto de Clarice, a fluidez da cronologia dá-se já na transição entre o diálogo inicial e a rememoração do protagonista. Como é típico da poética clariceana em vários momentos, a prosa aproxima-se do fluxo de consciência, que não preconiza a clara demarcação da passagem do tempo ou dos pontos de vista, com a flexibilização dos aspectos formais. Após: “Ele tentou contar toscamente, não sabia como dizer” (LISPECTOR, 2016, p. 434), o tempo verbal e a pessoa gramatical predominantes na narrativa continuam as mesmas, contudo, imediatamente encontramos-nos guiados pela memória do rapaz.

⁴ No original: “Riabovich’s recollections – his savoring in the mind’s eye of the impressions left by the first visit to von Rabbek’s (the oddly moving horse; the association of the general’s wife with the French empress, and so on) – involve a further subversion of chronological progression.” A tradução apresentada no corpo do texto foi feita pelo autor deste artigo.



Em *A poética dionisíaca de Clarice Lispector*, Ronaldez de Melo e Souza, embora debruçando-se, mais especificamente, sobre os romances *Perto do coração selvagem* e *A paixão segundo G. H.*, fornece reflexões sobre o amplo contexto da ficção clariceana que vêm ao encontro do aqui postulado:

A concatenação lógica das ações é confutada, porque a representação progressiva de eventos consecutivos se compendia no drama apolíneo da ação, mas não se compatibiliza com o drama dionisíaco da paixão. A representação psicológica das emoções é rejeitada, porque o sentido da existência é consentido pela experiência metamórfica da alteridade, e não pela consciência da subjetividade monadicamente centrada em si mesma. (SOUZA, 1997, p. 123)

A experiência da alteridade, em *O primeiro beijo*, dá-se no desdobramento do protagonista como **aquele sobre quem se narra e aquele cuja consciência flui para o lugar de narrador**, uma vez que são as suas memórias da excursão que ocupam o primeiro plano após o diálogo introdutório. A experiência torna-se não mais “monadicamente centrada em si mesma”, mas desdobrada, semântica e estruturalmente.

Fenômeno semelhante foi percebido por Alfredo Bosi, que reconhece, na gênese dos contos e romances de Clarice, a “tal exacerbação do momento interior que, a certa altura do seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise” (BOSI, 2015, p. 452). É esse o contexto no qual o “espírito, perdido no labirinto da memória e da autoanálise, reclama um novo equilíbrio”, a ser recuperado não na esfera do psicológico, e sim na “da sua própria e irreduzível realidade” (p. 452). Resgatando substanciais expressões empregadas por Bosi ao destrinchar *A paixão segundo G. H.*, podemos dizer que, em *O primeiro beijo*, é a memória a responsável por criar um “contínuo denso de experiência existencial” (p.453); o tempo do qual se vale a narrativa está no plano ontológico, onde “há o encontro de uma consciência” (p.453) com “um corpo em estado de neutra materialidade, a massa barata” (p. 453). A aplicabilidade das postulações em diferentes textos denota a existência de uma poética consciente, centrada em princípios artísticos inerentes à mundividência poética da autora.

O drama de Riabóvitch, intuímos, é afim a esse descentramento. Sintonizado à necessidade de repartir-se, com o intuito de obter o efeito artístico desejado, o narrador constrói consciente e progressivamente a sua identificação com o personagem. Nesse sentido, *O beijo* torna-se paradigma da arte do conto tchekhoviano, que leva “para a literatura a grande riqueza do seu mundo interior, a sua aguçadíssima penetração psicológica” (SCHNAIDERMAN, 2014, p. 7). Tal identificação com o personagem contribui com o deslocamento do interesse para além do tempo cronológico: para o narrador e para o leitor, o foco é indiscutivelmente colocado na mente e no coração do tímido capitão. Mesmo a pontuação da narrativa com datas bem definidas torna-se senão um pano de fundo para aquilo que Riabóvitch resgata nas lembranças, pensa e sente.

Já logo após o beijo, o presente não mais goza da primazia na vida do protagonista: é sob o véu da memória que ele constrói a sua habitação. Até mesmo as sensações e percepções do mundo físico não são mais exclusivamente condicionadas pelo tempo cronologicamente atual:

O seu pescoço, tinha a impressão, ainda estava untado de manteiga, e junto à boca sentia um friozinho como que de gotas de menta. Perpassavam-lhe na imaginação os ombros e braços da senhorita lilá, as têmporas e os olhos sinceros da loura de preto, cinturas, vestidos, broches. Procurava deter a imaginação sobre essas imagens, mas elas pulavam, diluíam-se, tremiam. Quando desapareciam completamente sobre o largo fundo negro que todo ser humano vê ao fechar os olhos, ele começava a ouvir passos apressados, um fru-fru de vestido o som de um beijo, e uma alegria intensa, sem causa, apossava-se dele... (TCHEKHOV, 2014, p. 24)

Nesse sentido, é condizente com os desígnios artísticos da obra o fato de as últimas informações fornecidas antes de o narrador pontuar o retorno de Riabóvitch ao acampamento, na explicitamente referida data de 31 de agosto, advirem das memórias do capitão. Nelas, a cronologia convencional é exemplarmente subvertida:

Nas horas de ócio ou nas noites de insônia, quando lhe dava na veneta lembrar a infância, o pai, a mãe, em geral o que era próximo e querido, lembrava invariavelmente também Miestietchko, o cavalo estranho, Rabbek, a esposa deste, que lembrava a Imperatriz Eugênia, o quarto escuro, a fenda iluminada da porta... (TCHEKHOV, 2014, p. 32)

Ainda acerca dos aspectos temporais e cronológicos (ou não), notemos que as duas narrativas convergem quanto ao estar em trânsito. A ambientação principal dá-se em locais apenas visitados pelos protagonistas, mas cujo efeito é marcante em suas vidas íntimas. No caso de Tchekhov, inclusive a própria concepção do conto se dá desse modo, em uma viagem do autor a São Petersburgo (FINKE, 2011 p. 30). A jornada, ou o *estar na estrada*, aliás, é um dos elementos bem observados por Finke como presentes tanto em *O beijo* quanto no rol de temas caros a Tchekhov (p. 30).

Já identificamos no resumo das tramas, ainda que sem fazer a presente correlação, os movimentos de trânsito em cada um: em *O beijo* é a chegada e posterior retorno de membros da brigada de artilharia à aldeia de Miestietchko, onde fica a casa do general von Rabbek; já em *O primeiro beijo* é a excursão, com o evento central ocorrendo durante uma parada onde havia um

chafariz de pedra. Os pontos de partida e de destino de tais deslocamentos não são importantes para nenhuma das partes envolvidas no texto: nem para o narrador, nem para o personagem, nem para o leitor – só importam a passagem por Miestietchko e a parada do ônibus. É assim devido, especialmente, à desimportância do tempo cronológico: do contrário, se estivéssemos diante de tramas de ações logicamente dispostas, seria natural a dúvida relacionada aos extremos do **estar em trânsito** dos personagens. A visão artística de ambos os escritores, contudo, refuta a normatividade do enredo lógico, subvertendo os sentidos e fins imediatos de tempo e deslocamento.

A PRIMAZIA DAS REFLEXÕES

Em consonância com a interpretação que engendra sobre a poética de Clarice, Ronaldo de Melo e Souza, na *Fenomenologia das emoções na tragédia grega*, argumenta que desde os tragediógrafos gregos as emoções antecedem e excedem as ações e os pensamentos, constituindo o fundamento originário da existência humana. Ou seja: “As emoções fundamentais da existência humana são ontológicas, e não simplesmente psicológicas” (SOUZA, 2017, p. 12). Na tragédia grega, as ações decorrem das emoções, e não o contrário – diferentemente do que proclama a poética aristotélica. Essas tragédias são dramas de emoções, e não trama de ações logicamente concatenadas (p. 12).

Trazendo essas concepções para o âmbito no qual estamos a trabalhar, ambos os beijos não são ações, apenas: são antes de tudo estopins para reflexões e emoções. Como atos, são fugazes: um não passou de um engano de uma mulher desconhecida, e o outro foi dado, e ainda de modo inadvertido, numa estátua. Tal é a visão prática das situações como se nos apresentariam fora da interioridade dos personagens; contudo, o namorado, em Clarice, e Riabóvitch, em Tchekhov, em suas subjetividades, têm mais a dizer acerca da questão. Assim como o rapaz clariceano, ainda que hesitante, sente-se obrigado a relatar o beijo na estátua de pedra à namorada, evidenciando a importância que dá ao episódio, Riabóvitch logo deixa de lado a possibilidade de tratar o beijo como apenas uma “aventurazinha misteriosa”, e a ideia das ações como concatenações lógicas fica em segundo plano:

A princípio, quando o grupo apenas acabava de iniciar a jornada, ele procurava convencer-se de que o episódio do beijo podia ser interessante apenas como uma aventurazinha misteriosa, que em essência tal episódio era insignificante, e que pensar nele seriamente era pelo menos uma tolice; mas logo se descartou da lógica e entregou-se aos devaneios... (TCHEKHOV, 2014, p. 28)

À medida que, como diz Boris Schnaiderman sobre Tchekhov, “a sua capacidade de apontar o sentido profundo mesmo de acontecimentos na aparência banais criou uma nova exigência para este gênero literário” (SCHNAIDERMAN, 2014, p. 7), ora afirmamos que *O primeiro beijo* é caso paradigmático da contribuição singular de Clarice Lispector à arte contística. A escritora brasileira mostra-se capaz de transformar a lembrança de um rapaz da sede sentida durante uma excursão em um pequeno – na extensão, não na magnitude artística – drama de amadurecimento. É uma operação consoante com o amplo painel da poética claricena, na qual o “dizer projetivo, ao preparar o dizível, simultaneamente traz o indizível ao domínio do narrável” (SOUZA, 1997, p. 123-124). Isto é, há o reconhecimento da pujança do ser, que compreende a superioridade do próprio ser em face das representações; cabe à narrativa, portanto, deixar ao menos entrever o vigor da vida em si mesma. Se a verdade da tragédia grega se concentra na compreensão e interpretação das emoções, e não na representação das ações (SOUZA, 2017, p. 25), as prosas de *O beijo* e *O primeiro beijo* fazem-nos semelhante convite.

É mister ressaltar que o movimento em direção à interiorização da narrativa não significa ausência de enredo, e sim um **deslocamento** semelhante ao operado quanto à cronologia, discutido anteriormente. Otto Maria Carpeaux explica a questão ao tratar de outro conto de Tchekhov:

Pois em *Um acontecimento* não acontece nada digno de nota. Mas quem lê com atenção maior esse conto, perceberá que o Acontecimento é o maior e o mais trágico da existência. Assistindo à pequena tragédia dos filhotes da gata, as crianças têm seu primeiro contato com a realidade lá fora (as visitas); aprendem a sentir aquilo de que os adultos, estultificados pela experiência repetida, já não tomam nota; o grande cão do tio é a morte que devora a vida; e este Acontecimento merece bem ser escrito com maiúscula, pois é o Acontecimento mais significativo de todos – eis o enredo. (CARPEAUX, 1999, p. 802)

A despeito das particularidades dos contos aqui tratados, que suscitam diferentes questões em relação às identificadas por Carpeaux em *Um acontecimento*, devemos realizar expediente semelhante a fim de evitar o equívoco singularizado pelo crítico. Em *O beijo* e *O primeiro beijo*, nem Tchekhov nem Clarice produzem contos “atmosféricos” ou “sem enredo” (CARPEAUX, 1999, p. 802), e sim lançam mão da “economia dos recursos” (CARPEAUX, 1999, p. 802), para usarmos os termos com os quais Carpeaux trabalha; isto é verdade tanto no conto de Tchekhov, mais longo, quanto no de Clarice, mais curto. O sentido último da

técnica literária é a comunicação da experiência emocional, o fazer sentir. Os atos dos beijos, em si, não desaparecem – são constituintes essenciais às histórias; entretanto, têm sentido apenas quando interpretados pelas emoções e reflexões dos personagens, nas quais reside o motivo primordial dos contos. É exemplo paradigmático do que escreve Schnaiderman, válido também quanto à poética clariceana: “(...) os grandes temas humanos aparecem nos seus [de Tchekhov] contos, traduzidos em termos do cotidiano, mas em plena poesia e expressão artística” (SCHNAIDERMAN, 2014, p. 9). O parágrafo a seguir de *O beijo* demonstra o ora discutido:

Riabóvitch passou o cobertor sobre a cabeça e, enrolando-se como uma rosca, pôs-se a reunir na fantasia as imagens que passavam de relance e a fundi-las num todo. Mas não conseguiu obter nada com isso. Logo adormeceu, e o seu último pensamento foi que alguém o acarinhara e alegrara, que em sua vida ocorrera algo extraordinário, tolo, porém muito bom e alegre. Esse pensamento não o abandonava mesmo durante o sono. (TCHEKHOV, 2014, p. 25)

A consciência estruturante do narrador não dá importância a quem teria sido a responsável pelo beijo; isto importa apenas à medida que comparece nas memórias, sonhos e devaneios de Riabóvitch. Configura-se, desse modo, o drama de emoções, e não de ações, assim como exemplifica-se nestes trechos de *O primeiro beijo*, no qual o narrador, consorciado com o ponto de vista do protagonista, descreve o ânimo do rapaz após seus lábios tocarem o da estátua:

Sofreu um tremor que não se via por fora e que se iniciou bem dentro dele e tomou-lhe o corpo todo estourando pelo rosto em brasa viva.

(...)

Estava de pé, docemente agressivo, sozinho no meio dos outros, de coração batendo fundo, espaçado, sentindo o mundo se transformar. A vida era inteiramente nova, era outra, descoberta com sobressalto. Perplexo, num equilíbrio frágil. (LISPECTOR, 2016, p. 436)

Ainda há a significativa afinidade quanto à escolha do elemento da água como símbolo inescapável em ambas as histórias. Finke (2011, p. 31), em discordância com Petr Bitsilli, não enxerga as águas que comparecem ao fim de *O beijo* em consonância com o aforismo heraclítico de que não é possível entrar duas vezes no mesmo rio, porque a imagem suscitada pelo conto não é a do fluxo unidirecional do tempo, e sim a das recorrências inevitáveis e sem sentido. Parece-nos correta a intuição de Finke, uma vez que, ao olhar de Riabóvitch:

A água corria não se sabia para onde e para quê. Correria de maneira idêntica em maio; ainda em maio, saíra de ribeiro para se derramar no grande rio, passara depois para o mar, evaporara-se, transformara-se em chuva e talvez fosse a mesma água que nesse instante corria aos olhos de Riabóvitch... Para quê? Com que fim? (TCHEKHOV, 2014, p. 34)

Se em *O primeiro beijo* a água sorvida pelo jovem sedento diretamente da boca da estátua transmite o vigor da vida: "A vida havia jorrado dessa boca, de uma boca para a outra" (LISPECTOR, 2016, p. 435), o rio da aldeia de Miestietchko desperta de vez Riabóvitch de seus ardentes devaneios. No primeiro caso, a água fornecida da estátua dá um novo sentido: "A vida era outra, inteiramente nova, descoberta com sobressalto" (LISPECTOR, 2016, p. 436); no segundo, as águas correntes do rio levam embora todo e qualquer propósito: "E o mundo inteiro, toda a vida, pareceram a Riabóvitch uma brincadeira incompreensível, sem objeto..." (TCHEKHOV, 2014, p. 34).

Em ambas as mundividências artísticas encontramos do papel da água como elemento fornecedor de sentido. A afinidade persiste ainda que sejam duas fontes diferentes de água, com resultados e significados simbólicos distintos e mesmo opostos, porque permanece a aproximação quanto ao reconhecimento da importância do elemento na compreensão da história. Ademais, o sentido da água e sua específica representação em cada uma pode ser apreendida tão somente da poética inerente à própria narrativa; os ficcionistas são os construtores do sentido, para além das conhecidas e difundidas teorias sobre os elementos. Se Finke (2011, p. 31) já intuiu com agudeza o sentido artístico do rio que corre em *O beijo*, cujos movimentos repetitivos refletem a errância de Riabóvitch no espaço e no tempo, percebemos o diálogo estreito de *O primeiro beijo* com a consciência poética que compagina a obra de Clarice como um todo.

Ao introduzir sua análise de *Perto do coração selvagem* e *A paixão segundo G. H.*, Ronaldo de Melo e Souza escreve: "O drama clariceano não reside na maior eficiência, mas, sim, na menor resistência ao silencioso apelo da palavra que não fala nem cala, mas assinala a *matéria vertente da seiva dionisíaca da vida*" (SOUZA, 1997, p. 124, ênfase acrescentada). Assim conta-nos a narrativa de *O primeiro beijo*: "Intuitivamente, confuso na sua inocência, sentia intrigado: mas não é de uma mulher que sai o líquido vivificador, o líquido germinador de vida..." (LISPECTOR, 2016, p. 435). A função artística da água sorvida do chafariz manifesta-se: tomando emprestada a expressão usada por Souza, é a *matéria vertente da seiva dionisíaca da vida*, compreendida como axioma da vitalidade. Não por acaso, a imagem que representa a radical mudança interna do personagem também é correspondente àquela do chafariz, retomando a ideia de jorro: "Até que, vinda da profundidade de seu ser, *jorrou de uma fonte* oculta nele a verdade" (LISPECTOR, 2016, p. 436, ênfase acrescentada).



Roefero (2007), em artigo que aborda as implicações acerca da maturidade sexual aludidas na narrativa, remonta à estátua como objeto de sedução no contexto da tradição literária, como comparece no mito de Pigmaleão, em Baudelaire e em Oscar Wilde, por exemplo. Na relação entre o rapaz, a estátua e a água, “o que é necessário à vida advém não apenas da natureza, representada pela água, mas também de uma forma idealizada, construída, corporificada na estátua de pedra” (ROEFERO, 2007, p. 42). Existe, portanto, um intercâmbio pulsante entre o ânimo do personagem e o elemento vital à vida, cuja significação não é encontrada senão nas mudanças operadas no interior do jovem na excursão. Semelhante postulação também pode se estender, no caso do texto de Tchekhov, ao caso do capitão Riabóvitch.

CONCLUSÃO

O beijo e *O primeiro beijo*, assim como dezenas e dezenas de outros exemplos encontrados nas obras de Tchekhov e de Clarice, mostram-nos que a narrativa curta – quer atenda pelo nome de conto, novela, ou por nome nenhum – pode ser densa como uma boa obra volumosa. Buscamos demonstrar, neste trabalho, como há afinidades notáveis entre ambos os textos, repletos de princípios artísticos engenhosamente elaborados.

Clarice Lispector, ainda que receba considerável atenção crítica e acadêmica, é a demiurga de um amplo universo no qual permanecem infindáveis pontos a serem contemplados, em especial no âmbito das narrativas curtas. Tchekhov, por sua vez, largamente considerado o mestre do conto universal, merece mais espaço nas discussões brasileiras, especialmente se considerarmos a inestimável contribuição dada ao país pelo trabalho crítico e de tradução de Boris Schnaiderman.

Chegamos a estes comentários finais com a esperança de ter alcançado o objetivo de destrinchar o comparatismo entre *O beijo* e *O primeiro beijo* a contento quanto aos dois tópicos propostos. Para que recapitulemos, foram eles: 1) o rompimento da preponderância da lógica cronológica; e 2) a primazia das reflexões sobre as ações para a compreensão da narrativa. Apesar de serem duas questões intimamente relacionadas entre si, quanto aos seus papéis na compreensão última da estrutura e da semântica dos textos, dividi-los possibilitou que abordássemos determinados pontos, cada um a sua vez, aludindo a diferentes passagens. Assim como a arte não é capaz de suplantar o vigor existencial, apesar de conseguir se avizinhar dele por meio da fina expressão dos grandes autores, a crítica deve ser criativa e literária, mas sem buscar se impor à obra.

REFERÊNCIAS

ALDRIDGE, A. O. Propósito e perspectivas da literatura comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). *Literatura comparada – Textos fundadores*. 2. ed. Tradução de Sonia Torres. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 272-276.

CARPEAUX, O. M. *Ensaio reunidos, 1942-1978*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015.

FINKE, M. Of interpretation and stolen kisses: from poetics to metapoetics in Chekhov's "Potselui" (1887). *Acta slavica iaponica*, tomus 29, Sapporo, 2011, p. 27-47.

LISPECTOR, C. O primeiro beijo. In: _____. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 434-436.

MOSER, B. Glamour e gramática. In: LISPECTOR, C. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 9-24.

PICHOIS, C.; ROUSSEAU, A. Para uma definição de literatura comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). *Literatura comparada – Textos fundadores*. 2. ed. Tradução de Sérgio Rubens B. de Almeida. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 230-233.

ROEFERO, E. L. O gozo do desejo pueril: configurações do erótico no conto "O primeiro beijo", de Clarice Lispector. *Janus*, v. 4, n. 5, Lorena, jan.-jun., 2007, p. 35-46.

SCHNAIDERMAN, B. Prefácio. In: TCHEKHOV, A. P. *O beijo e outras histórias*. São Paulo: 34, 2014, p. 7-10.

SOUZA, R. de M. e. A poética dionisíaca de Clarice Lispector. *Tempo brasileiro*, n. 130-131, Rio de Janeiro, jul.-dez., 1997, p. 123-144.

_____. *Fenomenologia das emoções na tragédia grega*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

TCHEKHOV, A. P. O beijo. In: _____. *O beijo e outras histórias*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: 34, 2014, p. 13-35.