

Flávia Trocoli Xavier da Silva

Molduras para o vazio: duas obras de Clarice Lispector

Tese apresentada ao Curso de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem como requisito parcial para obtenção do Título de Doutor em Teoria e História Literária.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Vilma Sant'Anna Arêas

Co-orientadora: Prof^a. Dr^a. Cláudia Thereza Guimarães de Lemos

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Estudos da Linguagem

Março de 2004

Banca Examinadora

Orientadora: Profª Drª Vilma Sant'Anna Arêas - UNICAMP

Co-orientadora: Profª Drª Cláudia Thereza Guimarães de Lemos - UNICAMP

Profª Drª Lucia Helena - UFF

Profª Drª Cleusa Rios - USP

Profª Drª Berta Waldman - UNICAMP

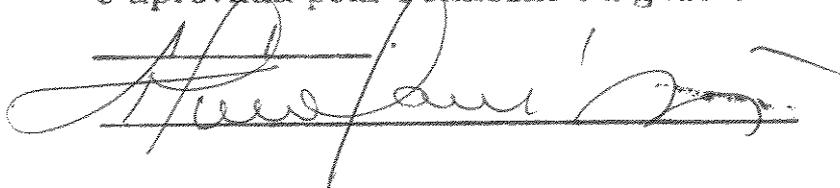
Prof. Dr. Haquira Osakabe - UNICAMP

Suplente: Profª Drª Orna Messer Levin - UNICAMP

Suplente: Profª Drª Maria Betânia Amoroso - UNICAMP

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por _____

e aprovada pela Comissão Julgadora em



FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA
IEL - UNICAMP

Silva, Flávia Trocoli Xavier da.
Si38m Molduras para o vazio : duas obras de Clarice Lispector / Flávia Trocoli Xavier da Silva. - Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientadora : Prof^ª. Dr^ª. Vilma Sant'Anna Arêas.
Co-Orientadora : Prof^ª. Dr^ª. Cláudia Thereza Guimarães de Lemos.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Lispector, Clarice - Crítica e interpretação. 2. Woolf, Virginia. 3. Literatura comparada. 4. Psicanálise lacaniana. 5. Foco narrativo. I. Arêas, Vilma Sant'Anna. II. Lemos, Cláudia Thereza Guimarães de. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. IV. Título.

Dedicatória:

À Aninha, pela infância que me encanta e me ensina.

À Maria Beatriz, ela sabe porque.

À Maria Clara, pelas histórias, pelas escolhas, pelo amor.

Ao Leonardo, grande amor, pelo desejo que faz sorrir minh'alma.

Agradecimentos:

Minha gratidão àqueles que foram os principais interlocutores deste trabalho e que estão sob as melhores linhas:

À Vilma Sant'Anna Arêas, junto de sua amorosa sabedoria meus erros e entraves são indagações e jamais paralisia. Pela presença intensa, mas nunca excessiva, e inesquecível.

À Cláudia Thereza Guimarães de Lemos, depois que a encontrei, a paixão da linguagem segundo Clarice Lispector passou a ser também a paixão da linguagem segundo Cláudia Lemos. Pelo abalo dos ângulos inesperados.

Ao Márcio Seligmann-Silva, por me apresentar o conceito de Real, pelos cursos fascinantes que, creio, são resultado de uma busca incansável.

À Suely Aires, pela atenção tão delicada dispensada a este texto.

E àqueles que foram de outra forma, não menos indispensável, suporte:

À Maria Victória Guinle Vivacqua, pelo ouvido atento, pelas palavras precisas, pela mão estendida.

À Maria Rita Sigaud Palmeira, pela ternura e cuidado, que me acolhem.

Ao Gregório Dantas e à Anaia Cappi, pelo carinho, comprovadamente, de longo alcance.

Ao Alexandre e à Cristina Ximenes, que sabem o quanto são queridos.

À Ciomara Paim Couto, pela generosidade.

Aos meus pais, Edla e Jorge, que tanto se/me alegram quando estou perto, à Ana, ao Fred e ao Dan, pela acolhida calorosa.

À Sonia Monteiro de Barros, não sei medir o quanto sua escuta instigou leituras, inclusive esta.

Agradeço àqueles funcionários da UNICAMP que aliam a competência à gentileza.

Agradeço por comporem a Banca Examinadora:

à Cleusa Rios, à Lucia Helena, à Maria Betânia Amoroso, à Berta Waldman - presença discreta mas não menos importante durante a elaboração do texto, ao Haquira Osakabe - quem admiro, à Orna Messer Levin - sempre atenciosa.

Finalmente, agradeço à FAPESP (processo 99/10171-8) pelo auxílio concedido.

Sumário:

Banca Examinadora	3
Dedicatória	5
Agradecimentos	7
Resumo	13
Abstract	15
Introduzindo: A divisão	17
Capítulo 1: Máscara e vazio	33
1.1) Prelúdio: “O horror sou eu diante das coisas”	34
1.2) No rastro da empregada ausente: um vazio sem máscaras	38
1.3) Máscara e melancolia em “Restos do carnaval”	41
1.4) Ou máscara ou loucura em “A imitação da rosa”	46
1.5) Martim e G.H.: problematizando o foco narrativo	53
1.6) Do eu ao ela: o feminino segundo G.H.?	58
1.7) Rodrigo S.M.: a máscara masculina de Clarice Lispector	62
Capítulo 2: “No dilacerante reino da vida”	65
2.1) “Gramática da manducação”: entre o metafórico e o literal	66
2.2) Linguagem e perda	76
2.3) Dois textos: um literal-impossível, outro resto metonímico	80
2.4) Os efeitos da desistência em <i>ME</i> e em <i>PSGH</i>	82
Capítulo 3: “Uma maçã cravada no flanco”: Macabéa	85
3.1) Maçã partida	86

3.2) “Girassol nascido no túmulo”	88
3.3) Do eu ao ela: iminência e divisão	90
3.4) Alberto Caeiro e Macabéa: nítidos como um girassol?	92
3.5) “Resto cantável”	96
Capítulo 4: “Mosaicos estilhaçados”: indagações em torno de Woolf e Lispector	103
4.1) Ponto de chegada, ponto de partida	104
4.2) A criação: perda e permanência	107
4.3) A forma e o informe	112
4.4) Foco narrativo: unidade fragmentada	115
Concluindo: as molduras	121
Bibliografia Citada	133
Bibliografia Consultada	139

Resumo:

Detendo-se sobre *A paixão segundo G.H.* e *A hora da estrela*, ambos de Clarice Lispector, este texto analisa algumas variações do impasse que se delineia no primeiro romance da autora, *Perto do coração selvagem*, a saber: a divisão das personagens, dos narradores, e dos próprios textos, entre “viver” e “saber que se está vivendo”. O “saber que se está vivendo” conecta-se ao que diz respeito à ordem simbólica. O “viver” aponta para aquilo que escapa à tal ordem e resta enquanto indizível, enquanto vazio.

Configurado o núcleo problemático, são três os principais escopos do meu texto: reler *A paixão segundo G.H.* e *A hora da estrela* à luz comparativista; estabelecer um diálogo com a fortuna crítica que provoque o deslocamento de algumas posições cristalizadas e visite determinadas lacunas; marcar os pontos de homologias e diferenças com algumas obras de Virginia Woolf.

A tentativa de articulação entre os textos delimita questões caras tanto para Lispector e para Woolf, quanto para o romance moderno. São elas: a perda de uma identidade fixa de personagens e narradores e a conseqüente divisão e evanescência dessas figuras; a opacidade da linguagem e uma angustiada indagação sobre a possibilidade de simbolização do real, uma possível melancolização daí decorrente; a fragmentação e a multiplicidade de pontos de vista; a formulação através de paradoxos e contradições e também a função que a literatura assume nesse quadro de crise da linguagem. Tendo como prisma de leitura a psicanálise lacaniana e como interlocução a fortuna crítica, proponho uma moldura que evidencie os traços singulares que os textos claricianos, e woolfianos, emprestam às questões mencionadas.

Abstract:

This text analyzes some variations of the impasse outlined in Lispector's first novel, *Perto do coração selvagem*, which leaves its trace when examining *A paixão segundo G.H.* and *A hora da estrela*. Since the first novel, it is possible to state the division of the characters, the division of the narrators, and the division of the texts between “living” and “knowing that one is living”. “Knowing that one is living” relates to the symbolic order. The “living” points towards what escapes from such order and remains as unspeakable, as empty.

After delimiting the core of the problems, my text focused on three main aims: to reread *A paixão segundo G. H.* and *A hora da estrela* under a comparativist focus; to establish a dialogue with the criticism which causes the shift of rigid point of views and explores some gaps; and to establish the affinities and differences with Woolf's texts.

The attempt of articulation among the texts delineates important questions for both Lispector and Woolf and as for the modern novel. The points are: the loss of a fixed identity of characters and narrators and the consequent division and vanishing of these figures; the opacity of language and an anguished questioning about the possibility of simbolization of what is real and, as a result, the possible transformation of it into melancholy; the fragmentation and multiplicity of points of views; the formulation through paradoxes and contradictions as well as the function assumed by literature in this portray of crisis of the language. Having lacanian psychoanalysis as a point of view and the dialogue with the criticism, I propose a frame that exposes the unique features which both woolfian and claricean texts raise to the mentioned issues.

Introduzindo: a divisão

“Eu sou uma cadeira e duas maçãs. E não me somo.”

Clarice Lispector

Joana, *Perto do coração selvagem*¹, 1944, com “Palavras muito puras, gotas de cristal”, foi quem primeiro se indagou: “O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo?” (*PCS*, 73). Tensão bem observada por Roberto Schwarz em 1959, data que sublinho pois não haviam sido publicadas as outras obras que, a meu ver, desdobrarão intensamente o que o crítico elege como tema do primeiro romance a “descontinuidade entre lucidez [o saber que se está vivendo] e ser efetivo [o viver]”², salientando o impasse irredutível:

“[...] A solução oposta, por sua vez, redução da inteligência de Joana ao núcleo, sua total inserção no mundo das coisas, no mar, nos pequenos processos minuciosos, esta direção também não poderá dominar: Joana permanece lúcida. Uma Joana, a que se conhece e que se interpreta, habita as antecâmaras da poesia, da objetivação do espírito. A outra, deseja-se pedra rolando, qual montanha, quer-se desfeita em processos elementares que a introduzam no mundo primário da causalidade simples, pré-humana.”³

Não por acaso uma indagação abre este trajeto, uma vez que a dúvida é “o seu

¹ Doravante *PCS*. Todas as citações foram extraídas da seguinte edição: LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

² SCHWARZ, Roberto. *Perto do coração selvagem*. In: *A sereia e o desconfiado*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.p.56. Embora não mencione Roberto Schwarz, os ecos da formulação citada repercutem na análise de Benedito Nunes: “Consciência em crise, a introspecção é o fadário de Joana. Por uma espécie de necessidade inelutável, quanto mais ela se observa, mais se distancia de seu próprio ser. A reflexão contínua a que se entrega corta-lhe a espontaneidade dos sentimentos e incompatibiliza-a com a fruição pura e simples da vida. As palavras mesmas que ela se esforça por dominar agravam esse distanciamento que a torna espectadora de si mesma e das coisas.” NUNES, Benedito. A narrativa monocêntrica. In: *O drama da linguagem : uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989, p. 20. Já Berta Waldman e Vilma Arêas, em ensaio sobre *A maçã no escuro*, parafraseiam diretamente a formulação de Roberto Schwarz: “No nível dos motivos – e não da construção do livro – alude-se aqui a um dos pólos de dilaceramento de Lispector, desde **Perto do coração selvagem**, entre inteligência especulativa e seu impulso de querer-se desfeita numa espécie de limbo pré-humano.” ARÊAS, Vilma e WALDMAN, Berta. Eppur, se muove. In: *Remate de males*. Campinas, 9, 1989, p.163. Em *Clarice Lispector: A paixão segundo C.L.*, Berta Waldman destaca o problema e sua irredutibilidade no interior da obra: “Embora nervoso, sensual e cheio de ângulos, o texto de Clarice, como todo texto, reduz necessariamente a paixão à razão. Escrever afasta quem escreve do coração pulsante da vida não refletida Ou se escreve ou se vive. Ou escrever é viver? Esse é o conflito de Clarice e também o de suas personagens. Conflito que Joana identifica, mas não resolve.” WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.* 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Escuta, 1992, p. 43.

³ SCHWARZ, Roberto. *Op. cit*, p.57.

modo [de Clarice] de estar diante da escrita”⁴. Não por acaso a indagação foi extraída de *PCS*, uma vez que “aquilo que no início da obra se anuncia é o próprio caminho da escrita”⁵. Assim sendo, a indagação retorna, a cada vez transformada, mas retorna, inclusive sem ponto de interrogação: G.H., em *A paixão segundo G.H.*⁶, 1964, após gozar do puro viver da barata, afirmará que “viver não é a coragem, saber que se vive é a coragem.” (*PSGH*, 24)⁷

A ênfase de G.H. na palavra que circunda o viver pode ser comparada a de Antoine de Roquentin, narrador-protagonista de *A náusea*, 1938, cujo título inicial era *Melancolia*, vale a pena a longa citação:

“Eis o que pensei: para que o mais banal dos acontecimentos se torne uma aventura, é preciso e basta que nos ponhamos a *narrá-lo*. É isso que ilude as pessoas: um homem é sempre um narrador de histórias, vive rodeado por suas histórias e pelas histórias de outrem, vê tudo o que lhe acontece através delas; e procura viver sua vida como se narrasse. Mas é preciso escolher: viver ou narrar.[...] Quando se vive nada acontece. Os cenários mudam, as pessoas entram e saem, eis tudo. Nunca há começos. Os dias se sucedem aos dias, sem rima, nem solução: é uma soma monótona e interminável. [...] Viver é isso. Mas quando se narra a vida, tudo muda;”⁸(grifo do autor)

Este fragmento aponta para o viver enquanto lugar do não-sentido e para a narração enquanto lugar da possibilidade de produzir sentido. Se isso poderá ser

⁴ SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da escrita*. Universidade do Minho/ Centro de Estudos Humanísticos, 2000, p.118.

⁵ *Ibidem*, p. 53.

⁶ Doravante *PSGH*. Todas as citações foram extraídas da seguinte edição: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

⁷ Em *A cidade sitiada* não é a personagem que veicula tal dilema, mas sim o narrador: “Contar sua 'história' era ainda mais difícil do que vivê-la. Mesmo porque 'viver agora' era somente um carro andando no calor, alguma coisa avançando dia a dia como o que fica maduro, hoje era o navio em alto mar.” LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. (1949) Rio de Janeiro: José Álvaro, 1964, p.217.

⁸ SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Tradução: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d, p.66-67.

sustentado pela fala de G.H., o não poder narrar da protagonista de *A hora da estrela*, Macabéa, enfraquecerá esta sustentação e será o eixo dilemático da última narrativa de Clarice Lispector.

Contudo, a ênfase de G.H. no narrar não resolve o impasse e o lega ao esquecimento. Ele permanece latente, e é preciso esboçar em que termos, pois de fato ele é o ponto a partir do qual este trabalho se lança e deseja avançar. Então, começo por tentar uma moldura própria para este conjunto complexo de telas chamado: a obra de Clarice Lispector.

E se inicialmente se destacou a centralidade do indagar para Lispector, não se pode deixar de explicitar que o texto não é continuamente indagador. O inequívoco cinde o texto. Não por acaso, vou encontrar a palavra “incontestável” num texto intitulado “A criada”: “ “Me deu fome”, dizia, e era sempre incontestável o que dizia, não se sabe por quê”⁹. Incontestável também a empregada de *PSGH*, Macabéa de *A hora da estrela*, o menino, *infans*, de “Menino a Bico de pena”, a louca Laura de “A imitação da rosa”, o corpo, a comida, o cego mascando chiclete, o ovo e a galinha, a barata, o cão - “mistério vivo que não se indaga” - e a mulher quando alude ao nada. Lê-se em “A mensagem”:

⁹ LISPECTOR, Clarice. “A criada”. *Felicidade clandestina*. (1971). Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p.117. Gostaria de sublinhar a insistência com que as empregadas aparecem nas crônicas reunidas sob o título de *A descoberta do mundo*. Elenco algumas das aparições: “Dies irae”; “Por detrás da devoção”; “Como uma corça”; “O arranjo”; “Enigma”; “O lanche”; “Rosa”; “Conversa puxa conversa à-toa”; “Uma experiência ao vivo”; “Viajando por mar (1a. parte)”. LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Percorrendo os recortes de jornal feitos por Clarice Lispector, Vilma Arêas já marcou a possível coincidência entre o encontro com um contundente artigo de 1963 sobre empregadas domésticas, extraído do *Le Monde*, e a entrada sistemática das empregadas domésticas no universo clariciano em 1964 com *A paixão segundo G.H.* ARÊAS, Vilma. Caco de vidro jóia rara. In: *Scripta*. Belo Horizonte, v.1, n.1, p.168-175, 1997.

“[...] E ela, com batom e ruge, procurou disfarçar a própria nudez enfeitada. Ela não era nada, e afastou-se como se mil olhos a seguissem, esquivava na sua humildade de ter uma condição. A moça era um zero naquele ônibus parado, e no entanto, homem que agora ele era, o rapaz de súbito precisava se inclinar para aquele nada, para aquela moça. E nem ao menos inclinar-se de igual para igual, nem ao menos inclinar-se para conceder... Mas, atolado no seu reino de homem, ele precisava dela. Para quê? para lembrar-se de uma cláusula? para que ela ou outra qualquer não o deixasse ir longe demais e se perder? para que ele sentisse em sobressalto, como estava sentindo, que havia possibilidade de erro? Ele precisava dela com fome para não esquecer de que eram feitos da mesma carne, essa pobre carne da qual, ao subir no ônibus como um macaco, ela parecia ter feito um caminho fatal.”¹⁰

Aquilo que a moça mostra ao rapaz não é homólogo àquilo que Ermelinda mostra à Martim, a empregada à G.H., Macabéa à Rodrigo S.M.?

A pergunta de Joana e a resposta de G.H., se articuladas aos impasses que os textos em que se inserem colocam, longe de apontarem para a resolução da questão entre uma coisa ou outra, apontam sim para a divisão das personagens¹¹. Para esta cisão a narradora de *Água viva*¹², 1973, encontrou uma forma lapidar: “Eu sou uma cadeira e duas maçãs. E não me somo.” (AV, 67) Assim, “um dos pólos de dilaceramento de Lispector”¹³ - o “viver” e o “saber que se está vivendo” - conduz a outras cisões que serão abordadas ao longo deste trabalho: o gozo indizível e a linguagem, o literal e o metafórico/metonímico, o vazio e a máscara, o vazio e a criação.

Disse anteriormente que a barata e Macabéa eram “incontestáveis”. A partir da

¹⁰ LISPECTOR, Clarice. A mensagem. In: *A legião estrangeira*. (1964). São Paulo: Siciliano, 1992, p.46-48.

¹¹ Lucia Helena, analisando a obra de Clarice com outro enfoque, também marca a importância da “lógica da inclusão em que se expulsa o “ou isto, ou aquilo”, em favor do “e”, circunscrevendo alguns pólos de indecidibilidade tais quais: repetição e dissonância, duração e fluxo, estruturação e desestruturação e também a oscilação do narrador entre uma perspectiva mais clássica e o fluxo de consciência. HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.

¹² Doravante AV. Todas as citações foram extraídas da seguinte edição: LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

¹³ Expressão de Berta Waldman e Vilma Arêas. *Op.cit.*, p.163.

configuração das polaridades e da impossibilidade quer seja de resolução por um dos pólos, quer seja de homogeneização, seria possível sustentar que a barata e Macabéa estão confinadas “exclusivamente” num dos pólos – do indizível, do literal, do vazio? A pergunta não é retórica e me leva a uma outra: considerando que ao nada nada falta seria possível dizer que Macabéa é exclusivamente o nada? Ou ela é também lugar onde se inscreve a divisão, a falta e o desejo?

Ainda que partindo do complicado ponto de vista topológico de Jacques Lacan, a afirmação de Ivan Corrêa permite-me ancorar a distinção insinuada acima entre o vazio e a falta: “Claro que o conjunto vazio é o conjunto que inscreve o nada, a inexistência e não a falta. Inscreve a inexistência, que não há nada. Mas, se não há nada, não há nada. A falta é quando devia haver alguma coisa e não há. Quer dizer, é o menos um (-1), não é o zero.”¹⁴ Tal distinção é da maior importância tanto para pensar Macabéa quanto a manducação da barata. Ter a massa branca da barata na boca aponta justamente para a falta da falta, quando surge a angústia enquanto falta da “possibilidade de se construir algo na ordem simbólica”¹⁵.

Voltemos a Joana que estaria dividida entre o saber que se vive equívoco e o viver incontestável que, na narrativa, é evocado através dos seguintes significantes: informe, ilimitado, sem nome, impreciso, dissolvido. Poética do indistinto que aparecerá nas primeiras linhas de *O lustre*, 1946: “Ela seria fluida toda a vida. Porém o que dominara os seus contornos e os atraía a um centro, o que a iluminara contra o mundo e lhe dera íntimo poder fora o segredo. Nunca saberia pensar nele em termos

¹⁴ CORRÊA, Ivan. *A psicanálise e seus paradoxos clínicos*. Salvador: Ágalma; Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2001, p. 52.

¹⁵ *Ibidem*, p.56.

claros temendo invadir e dissolver a sua imagem.”¹⁶ A partir dessa passagem, marco o vínculo entre o segredo – o vazio? - e a imagem, vínculo que explorarei ao tratar da temática da máscara. Esta que no texto clariciano ganha feição ambígua, pois ora é uma imagem ilusória e mascara o vazio, ora é um traço indispensável para emergência de um sujeito e de um saber sobre o vazio e a divisão.

Significantes que remetem ao indistinto também servirão a G.H. para aludir ao encontro com a empregada e com a barata, mas que, a meu ver, não terão a força dos significantes: perda, ausência, falta, abismo, vazio, nada.¹⁷ Entretanto, a própria G.H. aponta para o dilema - “sem dar uma forma, nada me existe” (*PSGH*, 14). Somente a palavra poderá apontar para o que escapa à palavra: a perda, o vazio, o nada. No início, o verbo.

Em *PCS*, o nada insinua-se no espaço narrativo como que para marcar o tédio:

“Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou.

¹⁶ LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. 3ed. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1967, p.7.

¹⁷ Grandes obras que propuseram uma análise exaustiva da obra clariciana, como a de Benedito Nunes ou a de Carlos Mendes de Sousa, ainda que tenham se ocupado brilhantemente da temática da linguagem, como é o caso de Nunes, ou da criação, como é o caso de Mendes, não deram aos significantes perda, falta, vazio, nada, a devida importância. Por mais que a leitura mística de Nunes enfatize o esvaziamento do eu de G.H., o que prevalece não é a ênfase no vazio mas o fato dele ser efeito da experiência mística. Ou seja, pretendo associar o nada não ao viés místico que Nunes leu com vigor na narrativa de G.H., mas indissociá-lo da palavra. NUNES, Benedito. O itinerário místico de G.H. In: *O drama da linguagem : uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989. Mendes reconhece: “o homem, enquanto ser plasmado na incompletude, surge como linha central que atravessa toda a obra de Clarice.”, mas não é nesta linha que investe, seus esforços estão voltados para a produção da escrita, para as “figurações”. SOUSA, Carlos Mendes de. *Op.cit.*, p.475. Já Plínio W. Prado Jr. aponta para a lacuna: “Seria preciso articular ainda todo esse trabalho sobre o tempo com outros motivos que insistem nos textos de C.L., tais como o “tédio”, o “vazio”, o “domingo”. Contentamo-nos aqui em notar que, pelo modo de relação com o tempo que eles constituem, esses motivos atestam que a disposição melancólica (que não é “psicológica”) é um componente essencial da escritura clariceana. Ela reclama por si só um longo estudo.” PRADO JR., Plínio W. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. In: *Remate de males*. Campinas: 9, 1989, p. 23. Também Berta Waldman aponta para o vazio justamente quando recupera a questão do dilaceramento entre o viver e o escrever: “Em todos os romances, o contínuo deslocamento do texto de Clarice à procura da recuperação do pólo sensível da vida, do núcleo que reúne a participação de todos os seres e coisas que compõem a existência – o neutro-, só é possível ser expresso à sombra da palavra, na forma do vazio.” WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.*. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Escuta, 1992, p. 103.

Nada veio. Branco.”(*PCS*, 13) Apenas no final da narrativa, o vazio prenuncia vagamente aquele vazio que G.H. reconhecerá como paradoxal, uma vez que é tanto exterior – aludido pelo mural feito pela empregada - quanto próprio, ainda nos termos de Joana: “Renascer depois, guardar a memória estranha do intervalo, sem saber como misturá-lo à vida. Carregar para sempre o pequeno ponto vazio – deslumbrado e virgem, demasiado fugaz para se deixar desvendar.” (*PCS*, 157).

Tanto para G.H. quanto para Joana o vazio é da ordem daquilo que não se desvenda. No entanto, aquilo que para Joana não se mistura à vida e é fugaz, para G.H. é constituinte. Se confrontarmos a aparição dos significantes nada e vazio em *PCS* e em *PSGH*, veremos o quão específico a questão da divisão se torna em cada uma das narrativas. Pode-se dizer que Joana estaria dividida preponderantemente entre a palavra e o impreciso, enquanto G.H. estaria dividida entre a palavra e o vazio.¹⁸

Formulada uma diferença que me parece importante entre as possíveis implicações engendradas pelos significantes nada e vazio, desejo assinalar uma homologia importante entre as duas obras. Em *PSGH*, as palavras da narradora-protagonista são o limite ou a borda justamente para aquilo que escapa à palavra, o que no entanto já germinava em *PCS*, pois do tédio de Joana surge uma poesia, espaço do não-sentido. Não-sentido apontado pelo pai da menina justamente ao lhe cobrar sentido:

¹⁸ Na difícil e interessante leitura semiótica que faz de *PSGH*, Norma Tasca enfatiza a divisão subjetiva de G.H.: “uma subjetividade necessariamente heterogênea, *bipartida* entre o sentido e o não-sentido.” (grifo da autora) In: TASCA, Norma. A lógica dos efeitos passionais: um percurso discursivo às avessas. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica coordenada por Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. Siècle; Brasília CNPQ, 1988, p. 258.

“[...] Nada veio porém. Nada. Difícil aspirar as pessoas como aspirador de pó. - Papai, inventei uma poesia. - Como é o nome? - Eu e o sol. - Sem esperar muito recitou: - “As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi”. - Sim? Que é que você e o sol tem a ver com a poesia? Ela olhou-o um segundo. Ele não compreendera....”(PCS, 14)

Portanto, Nádía Batella Gotlib acertou quando leu no primeiro capítulo de *PCS*, do qual foi extraída a citação acima, “uma verdadeira *poética* da criação”¹⁹. Poética cujos ápices, a meu ver, se alcançam com *PSGH*²⁰ e com *A hora da estrela*²¹, 1977, pois Rodrigo S.M., narrador (e por vezes também narrador-protagonista da narrativa) de *HE*, terá que bordejar o vazio para o qual Macabéa aponta - “Depois tudo passou e Macabéa continuou a gostar de não pensar em nada. Vazia, vazia.”(*HE*, 62); “Para as pessoas outras ela não existia.” (*HE*, 63) – sem que a palavra o camufle, sem conferir sentido ao que não tem sentido, sem tornar possível o impossível.

Em se tratando de *HE*, ressalto que é realmente perturbadora a profusão de significantes para marcar a negatividade de uma narrativa que começa e termina com o significante *sim*: nada, vazio, oco, não sei, não existe, não tem.²² O “sim” final, se lido a partir de um movimento retroativo, acaba por perder positividade e pode ser lido como um selo para o fracasso da busca. Voltemos às linhas de *O lustre* que poderão

¹⁹ GOTLIB, Nádía Batella. Um fio de voz: histórias de Clarice. In: *A paixão segundo G.H.* Edição crítica coordenada por Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. siècle; Brasília CNPQ, 1988, p.167.

²⁰ Ainda que não tome o vazio como linha de força de sua leitura, Carlos Mendes de Sousa formula certamente: “*A paixão segundo G.H.* é com certeza um dos melhores exemplos da escrita como representação de uma vida desertada – de um deserto de vida. Discurso que é denúncia do vazio de dentro do próprio vazio – dessa poderosa força de discurso (autofágico, paradoxal) que faz com que leitores adiram enfeitados e outros o recusem no desconcerto da insuportável aridez.” SOUSA, Carlos Mendes de. *Op.cit.* p. 216. Penso que tal formulação pode ser estendida a *HE*.

²¹ Doravante *HE*. Todas as citações foram extraídas da seguinte edição: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

²² Ainda que por outro viés analítico, Vilma Arêas também destaca as negatividades de *HE*, valendo-se da seguinte expressão: “enfileiraríamos negatividades ao infinito”. ARÊAS, Vilma. Convenção e expressão em Graciliano Ramos e Clarice Lispector. In: *Anais da ABRALIC*. Porto Alegre, 1, 1988, p.83.

ressignificá-lo:

“[...] Às vezes simplesmente não sabia o que lhe retrucar e caía dentro de si própria à procura. [...] Até que um leve desespero crispava-a, ela olhava as coisas em torno de si mesma, o mundo surgia vasto, sorridente, ela ficava tão alada e perdida que não lhe importava a renúncia – recusava pálida até o último instante dentro de si e lá se refugiava. E de lá dizia quase sem dor de errar tanto: - Sim, Vicente, sim – afinal nada acrescentava e tudo apaziguava no seu lugar.”²³

A notável diferença será que em *HE* não haverá mais refúgio interior e nem apaziguamento, pois pelas palavras do narrador perpassará uma dor de dentina exposta.

Mas qual o problema específico que *HE* coloca?²⁴ Macabéa não é esse “ela” que não explica e não expressa tão perseguido pelas outras personagens?²⁵ A especificidade incontestável é que ao vazio para o qual Macabéa aponta se acresce um não-ter - o da pobreza - que torna sua alienação diferente da de G.H., que se saberá alienada pela linguagem e pelo olhar do outro. Já o não-ter de Macabéa engendra impotência: não pode dizer, não pode criar, ainda que manifeste o inexpressivo, pois

²³ LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. 3ed. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1967, p. 99-100.

²⁴ Ainda que, em alguns pontos, eu concorde com Regina Pontieri que Lucrecia Neves seja uma antecessora de Macabéa, a meu ver, existe um traço diferenciador importante, a saber: ao olhar de Lucrecia é conferido o poder de construção e destruição. PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999, p.73.

²⁵ No seu belo ensaio, José Américo da Motta Pessanha lê a obra de Clarice até *PSGH* como um “convite à desintelectualização”, onde comparecem: “Primeiro, os arautos. Alguns quase confundidos com o lugar de vítima. E eis que chegam os pobres de espírito, as crianças, os “primitivos”, os bichos.” PESSANHA, José Américo da Motta. *Clarice Lispector: o itinerário da paixão*. In: *Remate de males*. Campinas: 9, 1989, p. 187. Carlos Mendes de Sousa que lê a obra até *Um sopro de vida*, portanto considera a existência de Macabéa, mas não a problematiza, retornando sem ressalvas à questão de Motta Pessanha através da afirmação: “Sabemos que há um programa de escrita e no discurso avulta esse propósito quase programático; fala-se aqui do não entendimento, da não compreensão como de uma possibilidade de sobrevivência.” SOUSA, Carlos Mendes de. *Op. cit.*, p. 206. Evidentemente, a publicação de *A hora da estrela* não invalida as formulações, embora certamente aponte para a especificidade que Macabéa emprestará à questão, fazendo com que se repense e se rearticule a questão da não compreensão, do não saber. Assim, busco outros elementos dispersos pelo restante da obra para revisitar a questão.

segundo G.H.: “manifestar o inexpressivo é a arte”.

Em outras palavras, enquanto as demais personagens claricianas carregam um poder criativo que desenvolver-se-á ou não, Macabéa não pode criar: nem poemas como os de Joana, nem bonecos como os de Virginia, nem a cidade de Lucrecia, nem santos como os de Olímpico, nem o mural de Janair que é tomado como transgressão e escrita²⁶. Seria esta uma outra via de articulação entre *PSGH* e *HE*, entre um não-ter simbolizado e um não-ter daquela que não pode dizê-lo nem convertê-lo em criação?

No rastro da questão exposta acima, uma outra se insinua: o pendor muitas vezes excessivamente digressivo dos narradores claricianos colocaria em risco o que há de impossibilidade de produzir sentido e de literalidade na experiência das personagens? Rodrigo S.M. mostra-se lúcido quanto a essa questão, pois metáforas e adjetivos “carnudos” esmagariam a ossatura literal com a qual se confronta. O impasse está circunscrito, uma vez que é possível despojar-se dos adjetivos carnudos, mas das metáforas não.

Em *O lustre*, onde o narrador certamente opera por acréscimos²⁷ e não por despojamentos, pode-se pinçar dois momentos muito felizes que antecedem as supressões necessárias para e em consonância com a irrupção do inexplicável, do não-

²⁶ Solange Ribeiro de Oliveira leu no gesto de Janair limpar o quarto “um modo de afirmar-se como pessoa [...]. Negara, assim, a própria alienação.” OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio/Pró-Memória/INL, 1985, p. 60. Berta Waldman, depois de afirmar que a “relação patroa-empregada reproduz no interior do apartamento a natureza hierárquica da sociedade brasileira e a inibição da comunicação entre classes sociais distintas”, toma o mural como um recado contraventor. WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.* 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Escuta, 1992, p.74.

²⁷ Sobre isso afirma Gilda de Mello e Sousa: “a preocupação do qualificativo rico e inesperado, a volúpia da sutileza vão levar a sra. Clarice Lispector a um novo perigo: o abuso de qualificativos. Estes pululam em todo romance, felicíssimo às vezes, outras vezes rebuscados, quase sempre excessivos. E sistematicamente geminados comprometendo bastante o seu estilo. [...] Parece que, perplexa diante da complexidade, ela acrescenta atributos para captar melhor o imponderável. Ora, não se trata de acrescentar, mas escolher aquele que será o certo e o necessário.” SOUSA, Gilda de Mello e. *O Lustre*. In: *Remate de males*. Campinas: 9, 1989, p.172.

sentido. O primeiro momento é a cena da folha que cai: “Na manhã seguinte uma folha despregou de uma árvore alta e durante enormes minutos planou no ar até repousar na terra. Virginia não compreendia donde vinha a doçura: o chão era negro e coberto de folhas secas, donde então vinha a doçura?”²⁸ A partir da pergunta, o narrador não enveredará por nenhuma digressão e sim enfocará um gesto de Virginia, justamente, o gesto de escrever. Mais uma vez o inexplicável ata-se à criação.²⁹

O segundo momento é a cena do jantar que Virginia oferece ao porteiro Manuel³⁰. Citarei o início da cena:

“Mal enxergando o contorno violento das coisas, abriu a porta, Miguel entrava enxugando a testa com o lenço quadriculado e parava surpreso, olhava a roupa de seda de Virginia, a toalha alva, a luz alegre e rica, os talheres faiscando. As flores... - Mas a senhora não me avisou que era uma festa... - Ora, respondia ela vermelha e fria, entre. Ele entrou mas sua atitude era contrafeita, desconfiada. - Quer que eu vá lá embaixo botar minha roupa melhor? Perguntou. - Mas não! Ela quase gritava tapando os ouvidos ferida, angustiada, mas não! - Está bem, está bem, acudiu ele espantado, está bem, já não está aqui quem falou... Com os olhos vacilantes de lágrimas, o rosto tímido, ela tentou um sorriso mais alegre porém a luz faiscava na sua retina molhada e ela via à sua frente gotas brilhantes e trêmulas com um certo prazer visual ansiado. - Mas o que é isso? ! perguntou ele aterrorizando-se. - Ora nada! ...que havia de ser? Ora... - No escuro...? E ele parecia avizinhar-se do que jamais compreenderia.”³¹

²⁸ LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. 3ed. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1967, p.31.

²⁹ Carlos Mendes de Sousa faz uma leitura do trecho em que Virginia escreve no chão e pensa as letras desenhadas “do lado oposto ao da figuração da escrita clariciana ou, mais subtilmente, algo vem provocar um desarranjo à aparente perfeição” e aponta outros aspectos interessantes. In: Sousa, Carlos Mendes de. *Op. cit.*, p. 271-274.

³⁰ Gilda de Mello e Sousa, levando em conta a adequação da narração ao ponto de vista da personagem, aponta a pertinência da cena que destaca: “Mais perfeitas como realização romanesca são as páginas em que descreve o jantar com Miguel, a atmosfera de Granja Quieta, a casa de Henriqueta e Arlete, onde as duas velhas se extinguem com avareza num ambiente que cheira a mofo e a morte. São essas as grandes páginas da sra. Clarice Lispector e também as mais humildes, mais apegadas às limitações do romance, em que abandona um pouco os personagens às ações de cada um.” SOUSA, Gilda de Mello e. *O Lustre*. In: *Remate de males*. Campinas: 9, 1989, p.173. Ao apontar para “a necessidade de domar o excessivo que ameaça no encontro com a palavra”, Carlos Mendes de Sousa cita uma extensa lista da própria Clarice para *O lustre*, da qual se apreende indiscutivelmente a preocupação com a depuração. Dos dezenove itens elencados, seleciono alguns: “1- Ler tirando o excesso de adjetivos brilhantes./ 4 – Se puder em alguns casos, deixar os fatos indicativos, tirando a ideia./ 13 – Fazer diálogos vazios e vulgares entre as pessoas. 16 – Espalhar mais ela-não-sabia-que-pensava./ 14 – Espalhar a vulgaridade dela em várias cenas.” In: Sousa, Carlos Mendes de. *Op.cit.* p.: 117.

³¹ LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. 3ed. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1967, p.121-122.

A feição descritiva da cena – que muito faz lembrar “A Missa do Galo” de Machado de Assis - está em perfeito acordo com o desnorteamento e a perplexidade de Virginia diante da inexplicabilidade dos gestos de Manuel e ao final o narrador não fará qualquer movimento para impedir que ouçamos “Nunca puder entender a conversação que tive...”³²

Interessante notar que a construção de uma cena será o recurso dominante na narrativa que sucede *O lustre*, a saber: *A cidade sitiada*, 1949. Apesar de *AV* poder ser pensada como uma apologia de uma escrita que se quer pictográfica, é em *A cidade sitiada* que predomina aquilo que seria da ordem da visão, do pictural e do descritivo. Nota-se a recorrência com que a visão liga-se a construir- “Tudo isso Lucrecia viu, com um pé sobre o vilarejo. Esta a sua terra propícia. Onde houvesse uma cidade se formando, lá ela se encontraria a construí-la”³³ - e nomear a destruir - “Quando todas as cidades fossem erguidas com seus nomes, elas se destruiriam de novo porque assim sempre fora.”³⁴ Diria que, em *A cidade sitiada*, vigora da parte do narrador uma resistência em decompor e decifrar a cena pois “Sonhar ser grega era a única maneira de não se escandalizar, e de explicar seu segredo em forma de segredo; conhecer-se de outro modo seria o medo.”³⁵

Em *Água viva*, e creio que o mesmo se pode dizer das outras narrativas longas, a ênfase recairá justamente na transfiguração do descritivo para o digressivo³⁶, o que se

³² MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Missa do Galo. *Obra completa*. Volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, S.A., 1994., p.605-611.

³³ LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. (1949) Rio de Janeiro: José Álvaro, 1964, p. 168.

³⁴ *Ibidem*, p.101.

³⁵ *Ibidem*, p.99-100

³⁶ A partir do texto de Cláudia de Lemos, “Entre o visto e o entrevisto: uma gramática?”, creio que possa fazer um paralelo entre descritivo e visto e entre digressivo e entrevisto. Importante transcrever a seguinte passagem: “[...], diferentemente das outras formações do inconsciente, no sonho há imagem, algo que se dá a perceber pelos sentidos, notadamente como visual, motivo que

vê transfigura-se em digressão:

“Será que passei sem sentir para o outro lado? O outro lado é uma vida latejantemente infernal. Mas há a transfiguração do meu terror: então entrego-me a uma pesada vida toda em símbolos pesados como frutas maduras. Escolho parecenças erradas mas que me arrastam pelo enovelado” [...] Não, tudo isto não acontece no domínio de fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? Sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu.” (*AV*, 19)

Assim, tanto *AV* quanto *PSGH*, ao contrário de *A cidade sitiada*, insistem justamente nesta passagem da visão para a digressão. Daí, delineiam-se novos termos para se pensar a tensão entre o que se vê - “Ela estava olhando as coisas que não se pode dizer”³⁷ - e o que se diz - “e de como S. Geraldo se destruiria se, em vez de espia-lo mantendo-o fora do alcance da voz – alguém falasse enfim.”³⁸ Tensão que percorre toda a obra de Lispector.

Isso posto, vale perguntar: se Lucrecia é antecessora de Macabéa, conforme defende Regina Pontieri, por que os recursos descritivos de *A cidade sitiada* não servem para *A hora da estrela*?³⁹ Por que Rodrigo S.M. não paralisou sua “Maca”

me levou a chamar de “o visto” o conteúdo manifesto e de “o entrevisto” as cenas convocadas entre um significante e outro nos pensamentos latentes. É nesse ponto que minha questão sobre o visto do conteúdo manifesto pode ser melhor formulada: Por que o privilégio da imagem no conteúdo manifesto? Ou por que o ciframento se dá predominantemente através de imagens que compõem uma escrita pictográfica? Não é que a operação de ciframento não se possa servir de palavras. As adivinhas estão aí para demonstrá-lo. Com efeito, os sonhos preferem os rebus às adivinhas. De qualquer modo, rebus ou adivinhas, o que comparece como conteúdo manifesto são “coisas” que se dão à percepção e não significantes em senso estrito. Uma explicação para isso seria a ductibilidade da imagem menos ao ciframento que à simulação, já que ela tende a se conservar íntegra, a não se desfazer, resistindo à perda do sentido e só pode passar para outra coisa se a nomeação a converte em uma palavra que, diferentemente da imagem, pode partir-se em pedaços e fazer a passagem de uma cena para outra.” DE LEMOS, Cláudia Thereza Guimarães. Entre o visto e o entrevisto: uma gramática do sonho? In: *Literal 4*, (47-54)

³⁷ LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. (1949) Rio de Janeiro: José Álvaro, 1964, p.111.

³⁸ *Ibidem*, p. 76.

³⁹ Regina Pontieri lê na protagonista de *A cidade sitiada*, Lucrecia Neves, uma “vinculação quase integral ao biológico”, e a toma como antecessora da barata e de Macabéa. Os recursos formais utilizados para o “engendramento do mundo em termos de experiência corporal” são: “configuração

numa cena (ou numa espécie de haicai)? Uma resposta possível e não definitiva apontaria para a importância decisiva que a palavra assume em *A hora da estrela*, ainda que pela face da impotência e do não-sentido, uma vez que o impasse-Macabéa parece residir no fato de que ela não sabe que não pode dizer. Não-dizer que entretanto não faz dela um nada absoluto, indivisível, sem falta. Talvez seja este o impasse que dilacera a narrativa, que está “na iminência de”, no indecível: “quase” morta. Quase nada. Quase.

Divisão introduzida. Resta a trajetória que a desdobra.

da realidade da obra como exterioridade e espacialidade cênica”, “personagens enclausurados num puro presente, tempo de sua perfeita aderência à exterioridade das coisas visíveis”, domínio da descrição sobre a narração, “automatismo de objetos ou de humanos entregues à vida onírica”, “distância da visão criadora que responde pelo tom irônico que frequenta a obra”. PONTIERI, Regina. *Op. cit.*, p. 44, 124, 127, 147.

Capítulo 1 : Máscara e vazio

APONTAMENTO

A minha alma partiu-se como um vaso vazio.
Caiu pela escada excessivamente abaixo.
Caiu das mãos da criada descuidada.
Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso.

Asneira? Impossível? Sei lá!
Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu.
Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir.

Fiz barulho na queda como um vaso que se partia.
Os deuses que há debruçam-se do parapeito da escada.
E fitam os cacos que a criada deles fez de mim.

Não se zanguem com ela.
São tolerantes com ela.
O que era eu um vaso vazio?

Olham os cacos absurdamente conscientes,
Mas conscientes de si mesmos, não conscientes deles.

Olham e sorriem.
Sorriem tolerantes à criada involuntária.

Alastra a grande escadaria atapetada de estrelas.
Um caco brilha, virado do exterior lustroso, entre os astros.
A minha obra? A minha alma principal? A minha vida?
Um caco.
E os deuses olham-o especialmente, pois não sabem por que ficou ali.

Álvaro de Campos

1.1) Prelúdio: “O horror sou eu diante das coisas”

Acredito que tanto os encontros de Joana com a tia, com Otávio e com Lídia, quanto os encontro de Martim com Vitória e com Ermelinda, sejam um confronto com o outro, mas se comparo tais confrontos em *PCS* e em *ME* com aqueles que ocorrem em *PSGH* e em *HE*, fico tentada a dizer que existe algo de bastante específico nesse outro que é o umbigo da cena: a barata, Macabéa. Direi com outras palavras. Os encontros que ocorrem em *PCS* e em *ME* podem ser situados no plano do mal-entendido, da equivocidade e do descompasso entre aqueles que falam, que trocam uma coisa pela outra, que metaforizam. Estão em acordo com o que em *AV* foi chamado de “vida oblíqua”:

“A vida oblíqua? Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há um desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada. Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio, pois um encontro brusco face a face com ela nos assustaria, espantaria os seus delicados fios de teia de aranha. Nós somos de soslaio para não comprometer o que pressentimos de infinitamente outro nessa vida de que te falo.”(*AV*, 74)

Em contrapartida, em *PSGH* e em *HE* se vai do oblíquo ao face a face. A barata e Macabéa são a ênfase radical naquilo que paradoxalmente a literatura clariciana tenta emoldurar com palavras: aquilo que resiste à captura pela palavra.

Tanto em *PSGH* como em *HE*, os narradores, G.H., no primeiro, e Rodrigo S.M., no segundo, estão posicionados diante de um outro radical que tanto escapa à simbolização quanto a desencadeia. A barata e Macabéa interditam ao sujeito que se coloca diante delas qualquer possibilidade de escapar àquilo que Martim tornava abstrato

- o corpo orgânico e perecível:

“Ao contrário de um natural apodrecimento – que seria obscuramente aceitável por um ser orgânico perecível -, sua alma se tornara abstrata, e seu pensamento era abstrato: ele poderia pensar o que quisesse, e nada aconteceria. Era a imaculabilidade. Havia uma certa perversão em se tornar eterno. Seu corpo era abstrato. [...] – na saída do cinema, ao doce vento, havia um homem em pé pedindo esmola, então dava-se a esmola abstrata sem olhar o homem que tem o nome perpétuo de mendigo.[...] Tudo correndo tão bem! Cada vez mais purificado.” (ME, 46)

Sobre a barata pergunta G.H.: “[...] qual o único sentimento de uma barata? a atenção de viver, inextricável de seu corpo.” (PSGH, 51) Sobre narrar Macabéa diz S.M.: “Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira.” (HE, 13)

G.H. ajuda a pensar a especificidade da barata e de Macabéa quando liga o acontecido no quarto da empregada a um retorno, a um esquecido que retorna, e me conduz às palavras de Jeanne Marie Gagnebin que, ao falarem de uma determinada linhagem de figuras de Kafka, falam também das figuras de Clarice em questão:

“[...] e estas figuras do esquecimento e do esquecido que são Odradek, os ajudantes de *O castelo*, ou mesmo o grande inseto de *A metamorfose*, e quase todas as mulheres. Benjamin lhes dá uma dupla significação: enquanto manifestações do esquecimento, essas personagens são testemunhas de um mundo primitivo 'hetaírico, 'pré-histórico', que não conseguimos integrar e que só pode surgir como uma ameaça imemorial; mas elas só são verdadeiramente assustadoras porque tiveram de ser esquecidas, recalçadas, diz Benjamin.”¹

No entanto, o retorno do recalçado provoca efeitos distintos. Em Kafka, ocorre

¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não contar mais?. In: *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP/Perspectiva, Campinas: Editora da Unicamp, 1994, p. 77-78.

aquilo que Adorno chamou de “naturalização do monstruoso”², equivalente ao que Anders chamou de “trivialização do grotesco”³. Em Clarice, ao estranho segue o abalo, ou seja, as palavras do narrador, penso tanto G.H. quanto S.M., agonizam, hesitam, angustiam-se diante do *Unheimlich* que, segundo Schelling, “deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz.”⁴

Nas primeiras linhas de *A paixão segundo G.H.*, a hesitação, a agonia, a tonalidade indireta e desorientada podem ser pensadas como efeitos de um abalo:

“- - - - - estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra?” (PSGH, 11)

Linhas que contrastam com a tonalidade firme e direta, sem indícios de agonia ou hesitação, das primeiras linhas de *A metamorfose* de Franz Kafka:

“Quando certa manhã Gregor Samsa acordou do sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metaforseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como uma couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas inúmeras pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante de seus olhos. - O que aconteceu comigo? pensou. Não era um sonho.”⁵

² ADORNO, Theodor. Notas sobre Kafka. In: *Prismas*. Tradução: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática: 2001, p.243.

³ ANDERS, Gunther. *Kafka: pró e contra*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 19-20.

⁴ FREUD, Sigmund. O estranho. (1919) Tradução: Eudoro de Souza. In: *Obras completas*. Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p.282.

⁵ KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.7.

A um ponto para acordo: o retorno do recalçado; e a um ponto para divergência: a “naturalização do monstruoso” em Kafka, o abalo em Clarice; gostaria de acrescentar um outro ponto que aproxima os dois autores, a saber: a vinculação entre deslocamento espacial, estranhamento e alienação. A partir da leitura de “Uma visita à mina”⁶, diz Jorge Almeida:

“O deslocamento espacial, [...], serve principalmente para acentuar o estranhamento necessário à descrição literária do estado de alienação. [...] O 'deslocamento' da descida dos engenheiros à mina proporcionará ao narrador, ao interromper sua atividade normal e confrontá-lo com um 'outro' que em última instância é responsável pelas diretrizes de seu trabalho, a oportunidade literária para que se evidencie – aos olhos do leitor, é claro – o estado de alienação em que se encontra.”⁷

Analogamente, G.H. se desloca para o quarto da empregada, onde encontra um outro que evidencia a sua alienação numa imagem petrificada. Contudo, uma grande diferença se estabelece entre os narradores de “Uma visita à mina” e de *PSGH*: enquanto na primeira obra, a alienação só se evidencia para o leitor, mas não para o narrador-personagem, na segunda, à narradora-personagem é concedido um saber quanto à sua alienação. Daí, pode-se pensar sobre a imobilidade - não física, porém subjetiva decorrente da alienação - que caracteriza as personagens kafkianas e sobre os deslocamentos - deslocamentos subjetivos que se revelam na fala da narradora-protagonista - permitidos à G.H. Considerando ainda que saber sobre a própria alienação e a possibilidade de deslocamento que decorre desse saber serão traços que distinguirão

⁶ KAFKA, Franz. Uma visita à mina. In: *O médico rural*. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

⁷ ALMEIDA, Jorge. Hermetismo e alienação: considerações sobre Ein Besuch Im Bergwerk (Uma visita à mina) de Franz Kafka. In: *Magma*, out./94.

G.H. de Macabéa.⁸

Até aqui, o texto fez o percurso inverso ao de G.H.: da barata, corpo orgânico e perecível, chegou à empregada que põe em xeque a alienação da narradora-protagonista a predicções cristalizadas, assim, confronta-a com o vazio e, por fim, com a barata. Refaço o itinerário tentando delimitar a especificidade do encontro com a empregada que coloca questões distintas daquelas engendradas pelo encontro com a barata. Distingui-los para em seguida articulá-los.

1.2) No rastro da empregada ausente: um vazio sem máscaras

A primeira posição de G.H. em relação à empregada é análoga à posição de Martim em relação ao mendigo na saída do cinema. Posição que apaga o outro enquanto subjetividade.

Após a demissão, Janair, a empregada, frustra a patroa, esta que esperava encontrar o quarto em acordo com as suas expectativas: escuro, sujo e entulhado, deixando para trás um quarto iluminado e vazio: “eu parecia ter entrado no nada” (*PSGH*, 45). Entretanto, o quarto vazio não é a única surpresa, Janair deixa também um desenho que circunscreve o branco da parede. Esta inscrição torna-se para G.H. o próprio olhar da empregada: “[...] abstraindo daquele meu corpo desenhado na parede tudo o que não era essencial, e também de mim só vendo o contorno. No entanto, curiosamente, a figura na

⁸ Sobre a imobilidade kafkiana, ouçamos Gunther Anders: “Ao passo que a arte literária moderna - pelo menos a que foi mais ou menos diretamente determinada pelo romantismo - tinha afinidade com a música, a prosa de Kafka está muito mais próxima da “arte plástica”, exatamente porque, para ele e para as pessoas de seu mundo, a vida é tão enroscada que *não anda*; e também porque essa imobilidade só se pode estabelecer como imagem.” (grifo do autor) ANDERS, Gunther. *Op. cit.*, p. 58.

parede lembrava-me alguém, que era eu mesma.” (PSGH, 41)

O olhar/rastro da empregada emite, ao mesmo tempo, indiferença e hostilidade: “[...], por negligência e desinteresse, eu não me deixara ter: a [sensação] do silencioso ódio daquela mulher. O que me surpreendia é que era uma espécie de ódio isento, o pior ódio: o indiferente. Não um ódio que me individualizasse mas apenas a falta de misericórdia. Não, nem ao menos ódio.”(PSGH, 40-41). Olhar indiferente que, segundo G.H., não lhe propicia uma forma individualizada mas a confronta com uma “nudez vazia”.

A empregada estilhaça a continuidade dos dias, dos pensamentos e das expectativas de G.H. E, doravante, faz com que se sinta subordinada a uma alteridade que a faz enxergar de um lugar que esvazia todas as suas identificações: escultora, solteira, sem filhos, pertencente à classe média alta carioca. Tais identificações equivalem à “terceira perna” que tanto a estabilizava quanto mascarava o vazio que, na seqüência dos encontros, é tomado como constituinte.

Dessa forma, é como se a empregada oferecesse à G.H. um espelho em que ela visse o vazio, nas belas palavras de Clarice:

“O que é um espelho? Como a bola de cristal dos videntes, ele me arrasta para o vazio que no vidente é seu campo de meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios. - Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe. [...] Quem olha um espelho conseguindo ao mesmo tempo isenção de si mesmo, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade é ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – então percebeu o seu mistério.”⁹

⁹ LISPECTOR, Clarice. Os espelhos. In: *Para não esquecer*. 5 ed. São Paulo: Siciliano, 1992, p.7. Este trecho também foi publicado em LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. (1973). Rio de Janeiro: Rocco: 1998, p. 71-72.

O mistério de um espelho vazio, G.H. indubitavelmente percebeu. Espelhos sem imagens vão se sobrepondo ao longo do relato e revelando o vazio: a fotografia – “Só meus retratos é que fotografavam um abismo? um abismo. Um abismo de nada. Só essa coisa grande e vazia: um abismo. (PSGH, 26); o quarto – “retrato de um estômago vazio” (PSGH, 42); o mural – contornando “uma nudez vazia”(PSGH, 39)

Será que se tivesse permanecido na continuidade, na familiaridade instaurada pelo cotidiano e pela convivência com seus pares, G.H. teria realmente se deixado interpelar pelo “orgânico perecível” que a barata é? Mas o que essa descontinuidade, esse hiato aberto pela empregada tem a ver com o surgimento da barata?

O que se pode dizer é que na sequência dos dois eventos, a ligação inextricável presente no fato que é no quarto da empregada que se encontra a barata, constata-se um desmascaramento do vazio, para que algo de um real indizível pudesse emergir. Do imaculado evocado em *A maçã no escuro* à mácula (cujas três primeiras letras coincidem com as três primeiras letras de Macabéa) que instaura a opacidade, aqui ponto de irradiação para a simbolização, em *A paixão segundo G.H.* e em *A hora da estrela*: a empregada é a porta estreita.

Se em *PSGH*, foram necessários um furo nas expectativas, um desmascaramento do vazio para que o real emergisse, em *HE*, foi necessário que a autora se mascarasse de homem para falar de Macabéa.

Assim, adio o encontro com a barata e com Macabéa para fazer um giro por esse teatro de máscaras que se desenrola pela obra clariciana. Do encontro com a empregada engendra-se a primeira possibilidade de leitura para máscara, apontando para o seu caráter ilusório de completude e identificações petrificadas que mascaram o vazio

constituente. E é ao tomar o vazio como constituinte que se revela outra significação para a máscara: o sujeito constituído pelo vazio ou diante da morte lança mão de uma máscara para não sucumbir no nada, tal mascaramento possibilita a fala, a apresentação perante o outro, a participação no jogo social. Desse “vasto campo de teatralização”¹⁰, visitarei os seguintes textos claricianos: “Restos do carnaval”, “A imitação da rosa” e *A maçã no escuro*, com direito a uma breve parada em *Mrs. Dalloway*, 1925, de Virginia Woolf.¹¹

1.3) Máscara e melancolia em “Restos do carnaval”

Eu gostaria que a leitura predominantemente descritiva do conto “Restos do carnaval”¹² se organizasse em torno de algumas palavras-chave: restos/exclusão, máscara/fantasia, ser-menina/ser-mulher, melancolia/salvação.

Nas primeiras linhas, a narradora anuncia que se trata de uma lembrança: o último carnaval a transportara para a sua infância, para os carnavais de sua infância. E a primeira lembrança narrada é a das ruas nas quartas-feiras de cinzas: “nas ruas mortas onde esvoaçam despojos de serpentina e confete.” Assim, o conto sobre a lembrança do

¹⁰ A expressão é de Lucia Helena quando se refere não só aos textos mas à própria Clarice. HELENA, Lucia. *Op.cit.*, p.20.

¹¹ Carlos Mendes de Sousa confere à máscara na obra de Lispector a importância de um prisma de leitura. Conecta-a à questão da identidade e sobretudo à composição indireta de uma autobiografia: “Há uma dialéctica permanente entre o tirar e o manter a máscara. Um mostrar e um ocultar da identidade que se acompanha de um fazer e refazer da escrita, e que encontra indícios em pequenos sinais que se descobrem relativos ao modo de compor a figura biográfica, como seja, por exemplo, a manipulação da data relativa ao nascimento.” SOUSA, Carlos Mendes de. *Op.cit.*, 408. Afastada de qualquer intenção direta de análise autobiográfica, minha leitura sobre a máscara deseja mostrar os vínculos entre o vazio e a máscara, entre máscara/vazio e melancolia, entre a máscara e a palavra e entre a palavra/máscara e a divisão.

¹² Doravante *RC*. Todas as citações foram extraídas da seguinte edição: LISPECTOR, Clarice. Restos do Carnaval. In: *Felidade clandestina*. (1971). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

carnaval começa pela quarta-feira de cinzas e o que se tem de confete e serpentina são os restos/rastros do que passou. As ruas já eram “ruas mortas”, melancolia que se imprime nas primeiras linhas.

À lembrança das quartas-feiras de cinzas e de seus despojos, pela qual gostaria que ficasse marcado o início pelo que terminou e pelo que sobrou, se segue a lembrança de uma promessa a ser cumprida. Nota-se que a narradora se desloca da lembrança da melancolia para a lembrança do desejo:

“Como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlata. Como se as ruas e praças do Recife enfim explicassem para que tinham sido feitas. Como se as vozes humanas enfim cantassem a capacidade de prazer que era secreta em mim. Carnaval era meu, meu. [...], eu era de tal modo sedenta que um quase nada já me tornava uma menina feliz.”(RC, 25)

Mas, rapidamente, retorna a lembrança de estar excluída da cena: “No entanto, na realidade, eu dele pouco participava. Nunca tinha ido a um baile infantil, nunca me haviam fantasiado.”(RC, 25) E, se para algumas coisas a narradora-mulher conserva o espanto da personagem-menina diante do inexplicável, para o fato de não nunca ter sido fantasiada existe um motivo concreto, a saber: a doença da mãe que era a efetiva preocupação da casa. Não se tinha “cabeça para carnaval de criança”.

Se em todos os anos a menina sobrava sem fantasia, serão algumas sobras a possibilidade de fantasiar-se. Com as sobras da fantasia da amiga, a menina também poderá ser “rosa”: “Naquele carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma.” (RC, 27) Sublinho essa possibilidade de *outrar-se*. Possibilidade que se dissolve para personagem de “A imitação da rosa” e que

se realiza precariamente para Macabéa. Possibilidade que se realiza marcadamente para a personagem Ermelinda, de *ME*, para a narradora protagonista G.H., para Clarice Lispector, em *HE*, e para Clarissa, em *Mrs Dalloway*.

E para a fantasia, o leitor se prepara junto da menina, mas eis que pela narradora somos interpelados: “Mas por que exatamente aquele carnaval, o único de fantasia, teve que ser tão melancólico?” (*RC*, 27) A narradora explica ao leitor o motivo pelo qual ela não era fantasiada, a doença da mãe, mas a inexplicabilidade de um acaso impiedoso não tarda a surgir, a mãe piora de estado de saúde justamente quando a menina está prestes a ter completa a sua fantasia:

“[...] mandaram-me comprar depressa um remédio na farmácia. Fui correndo vestida de *rosa* – mas o rosto ainda nu não tinha a máscara de moça que cobriria minha tão exposta vida infantil – fui correndo, correndo, perplexa, atônita, entre serpentinas, confetes e gritos de carnaval. A alegria dos outros me espantava.” (*RC*, 28) (grifo da autora)

Delineada uma das feições da máscara, aquela que relaciona máscara e melancolia. Melancolia seria uma privação da fantasia, da máscara. *RC* permite dizer que o feminino liga-se à mascarada¹³. E concordar com o argumento de Adriana Campos de Cerqueira Leite que a mulher, se privada do acesso à feminilidade, pode estar ameaçada de sucumbir num nada melancólico.¹⁴ Em outros pontos da obra clariciana, contudo, a máscara pode assumir o caráter de eu ilusório, de impostura, e, então, a melancolia

¹³ RIVIÈRE, Joan. La féminité en tant que mascarade: “Le lecteur peut se demander quelle distinction je fais entre la féminité vraie et la mascarade. En fait, je ne prétends pas qu'une telle différence existe.” In: HAMON, Marie-Christine. *Féminité mascarade*. Paris: Seuil, 1994, p.203.

¹⁴ LEITE, Adriana Campos de Cerqueira. *Em busca do sofrimento histórico: a histeria e o paradigma da melancolia*. Campinas, UNICAMP, 2002. Tese de doutoramento.

denunciaria tais ilusões.¹⁵

Lê-se numa das crônicas de Clarice:

“Era um quati que se pensava cachorro. [...] Fiquei olhando aquele quati que não sabia quem era. Imagino se o homem o leva para brincar na praça, tem hora que o quati se constrange todo: “mas santo Deus, por que é que os cachorros me olham tanto e latem feroz para mim?” Imagino também que depois de um perfeito dia de cachorro o quati se diga melancólico olhando as estrelas: Que tenho afinal? Que me falta? Sou tão feliz como qualquer cachorro, por que então este vazio e esta nostalgia? Que ânsia é esta, como se eu só amasse o que não conheço? E o homem nunca lhe dirá quem ele é para não perdê-lo para sempre.”¹⁶

E numa outra: “Num tratado sobre o assunto [comer gato por lebre], um professor de melancolia diria que já serviu de lebre a muito gato ordinário.”¹⁷ Nessas crônicas, acho interessante sublinhar que a identidade, assegurada veementemente aos bichos na obra de Lispector, é pervertida pelo homem.

Interessante também é a presença, na crônica clariciana, da voz de Machado de Assis ligeiramente transformada. Em “Um apólogo”, a disputa entre a agulha e a linha, para saber quem seria a mais importante, termina assim:

¹⁵ Fernando Vidal, em seu prefácio a *Razones del cuerpo* de Jean Starobinski, aponta na obra starobinskiana uma ligação orgânica entre máscara e melancolia. O melancólico seria aquele que desmascara, denunciando, assim, a mentira e a ilusão das aparências. STAROBINSKI, Jean. *Razones del cuerpo*. España: Cuatro ediciones, 1999. Ver também as palavras do próprio Starobinski: “Antes de mais nada, há esta pergunta feita a Montaigne – esta pergunta que o próprio Montaigne coloca: uma vez que o pensamento melancólico recusou a ilusão das aparências, o que acontece em seguida?” STAROBINSKI, Jean. *Montaigne em movimento*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. A leitura de Starobinski pode ser aproximada daquela feita por Marie-Claude Lambotte, para quem o sujeito melancólico está destinado a evitar a ilusão da identidade: “Ou seja, à falta de uma imagem especular suficientemente investida, o melancólico se esforçaria em atenuar esta falha de ilusão ou de imaginário – e, por isso mesmo, de desejo – negando vigorosamente tudo o que se assemelharia a logro e mentira frente a uma verdade encontrada muito cedo: a da irredutível ficção que define o sujeito.” (grifo da autora) LAMBOTTE, Marie-Claude. *O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia*. Tradução: Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997, p.207.

¹⁶ LISPECTOR, Clarice. Amor. In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 587-588.

¹⁷ LISPECTOR, Clarice. Gato por lebre. In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 692.

“[...] mas um alfinete, de cabeça grande e não menor experiência murmurou à pobre agulha: - Anda, aprende tola. Cansas-te em abrir caminho para ela e ela é que vai gozar a vida, enquanto aí ficas na caixinha de costura. Faze como eu, que não abro caminho para ninguém. Onde me espetam, fico. Conte esta história a um professor de melancolia, que me disse abanando a cabeça: - Também eu tenho servido de agulha a muita linha ordinária!”¹⁸

Em jogo: o conflito entre o lugar de onde a agulha se vê e o que ela julga ser sua missão e o lugar de onde a linha a vê, deste lugar a missão da agulha é destituída de importância. A identidade da agulha está em estreita dependência do olhar da linha.

Voltemos a “Restos do carnaval”, pois a menina não estará definitivamente privada da máscara, a mãe sofre uma ligeira melhora e a menina pode ter o rosto pintado. Mascaramento que só se cumprirá e se converterá em “salvação” quando um outro – no caso um menino a quem a menina atribui um papel de rapaz – a reconhece como flor: “[...] por um instante ficamos nos defrontando, sorrindo, sem falar. E eu então, mulherzinha de 8 anos, considere pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa.” (RC, 28)

O conto é atravessado por restos melancólicos, restos que antes podem se lidos como frustrações: o não-ter o suficiente financeiramente para ser incluída na festa de carnaval, o ter que se haver com a dor decorrente da doença grave e crônica da mãe, a dor impressa na própria lembrança que começa pela quarta-feira de cinzas, e principalmente: o se ver frustrada em ter a máscara. Entretanto, o conto também aponta para o caráter de salvação da máscara, esta que tanto expressa o desejo de alegria e de inclusão da menina quanto sua vontade de ser reconhecida como mulher, o que a alivia de certo desamparo ligado à infância. Ênfase, sobretudo, que a melancolia pode ser pensada como uma

¹⁸ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Um apólogo. In: *Obra completa*. Volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, S.A., 1994., p. 556.

impossibilidade de sustentação da máscara, esta que, em *Restos do carnaval*, provoca a inclusão no mundo do desejo (querer ser-mulher) e o reconhecimento vindo de um homem. Que é salvação.

Não será assim em outros textos de Clarice Lispector.

1.4) Ou máscara ou loucura em “A imitação da rosa”

A máscara que, em “Restos do carnaval”, assegurou um lugar desejado para a menina, o lugar de mulher, em outros momentos, assume um caráter infinitamente problemático visto que também veicula o conflito entre o reconhecimento do outro e o assujeitamento do sujeito para obtê-lo (o que de maneira oblíqua foi introduzido pela crônica sobre o quati-cachorro). Passemos para “A imitação da rosa”¹⁹:

“**Antes** que Armando voltasse do trabalho a casa **deveria** estar arrumada,(...). Mas **agora** que ela estava **de novo** “bem”, **tomariam** o ônibus, ela olhando como uma esposa pela janela, o braço no dele, e depois **jantariam** com Carlota e João com intimidade” (*IR*, 47) (grifos meus).

Os dois advérbios de tempo – “antes” e “agora”- estabelecem um tempo presente, nele a mulher espera o marido voltar para casa e está de novo bem. E a partir da locução adverbial - “de novo”, o leitor pode imaginar um tempo passado em que a protagonista – Laura - não esteve bem. Passado que, na verdade, é uma iminência. Já os verbos no futuro do pretérito conduziriam a um tempo hipotético, uma projeção de Laura, onde a

¹⁹ Doravante *IR*. Todas as citações foram extraídas da seguinte edição: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. (1960). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

iminência se dissiparia e se confirmaria o estar “bem”.

Antes de ser introduzido um quarto tempo na narrativa, o narrador enuncia algumas condições para o estar bem de Laura: o esquecimento é a primeira delas. (Sublinho que também em *PSGH* a loucura estará associada a uma lembrança que deveria ter permanecido esquecida): “Sem a fitarem, ajudavam-na ativamente a esquecer, fingindo elas próprias o esquecimento como se tivessem lido a mesma bula do mesmo vidro de remédio. Ou tinham se esquecido realmente, quem sabe. Há quanto tempo não via Armando enfim se recostar com abandono esquecido dela? E ela mesma?” (*IR*, 48)

A auto-indagação acabará remetendo o leitor a um quarto tempo, passado-passado (anterior àquele passado em que ela não estava “bem”), nele Laura ainda é aluna do “Sacré Coeur” e, através do contraste com a amiga Carlota, o leitor vai esboçando um retrato meticuloso e ordeiro de Laura, outra condição do estar bem: “com seu gosto pelo método, agora reassumido, planejava arrumar a casa antes que a empregada saísse para a folga” (*IR*, 48)

Já de volta ao presente, Laura põe-se a pensar nele, o que situa o leitor em face do não estar bem:

“Não mais aquela falta alerta de fadiga. Não mais aquele ponto vazio e acordado e horrivelmente maravilhoso dentro de si. Não mais aquela terrível independência. Não mais a facilidade monstruosa e simples de não dormir - nem de dia nem de noite - que na sua discricção a fizera subitamente super-humana em relação a um marido cansado e perplexo.(...), ela super-humana e tranqüila no seu isolamento brilhante.” (*IR*, 51)

Laura transita entre vários tempos que, entretanto, não se interpenetram. Num presente, em que pensa na sua condição de curada, Laura empenha-se em seguir as

recomendações médicas que lhe asseguram um justo comedimento, banindo a ansiedade. Tal qual as descrições também irônicas feitas pelo narrador de *Mrs Dalloway* do médico de Septimus Warren Smith – Sir William Bradshaw – cuja receita de sanidade é o enquadramento do sujeito ao ideal da justa medida. Nesse presente, Laura empenha-se, também, em projetar a chegada do marido e a saída para o jantar, quando todos esquecidos dela, inclusive ela mesma, reconhecem que ela voltou. Condição esta oposta a de um dia, num passado recente, não ter estado bem, e ainda é lembrado um passado longínquo em que o contraste com uma amiga lhe assegura traços identificatórios.

Mas o equilíbrio precário não tarda romper. Laura olha as rosas, o seu limiar. Inicia-se o processo de entrega ao que está puramente vivo: “Como era rica a vida comum, ela que enfim voltara da extravagância. Até um jarro de flores. Olhou-o.” (IR, 57)

Laura evita a entrega à extravagância que a conduziria ao seu “isolamento brilhante”, que teve seu começo no momento do olhar. Na busca do tempo projetivo, Laura pensa mandar as rosas à sua anfitriã, Carlota. E, nas páginas seguintes, a protagonista debate-se entre enviar ou não o buquê, ou se ela é merecedora ou não da perfeição da rosa.

Laura livra-se das rosas, que, no entanto,

“Haviam deixado um lugar claro dentro dela. (...). Na verdade, como a falta. Uma ausência que entrava nela como uma claridade. E também ao redor da marca das rosas a poeira ia desaparecendo. O centro da fadiga se abria em círculo que se alargava. Como se ela não tivesse passado nenhuma camisa de Armando.” (IR, 65)

Aconteceu a experiência aniquilante, Laura volta ao tempo do não estar bem. A

narrativa desprende-se dela, deixa-a só, e o marido chega:

“Ela estava sentada com o seu vestidinho de casa. Ele sabia que ela fizera o possível para não se tornar luminosa e inalcançável. Com timidez e respeito, ele a olhava. Mas não tinha sequer uma palavra a dizer. Da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranqüila como num trem. Que já partira.”(*IR*, 69)

A iminência da “partida” organiza o conto. Partida que equivale ao passado que retorna e deixa para trás a oscilação entre duas máscaras que caracteriza o presente. A primeira máscara é a imagem de esposa ideal, sustentar essa máscara imaginária consiste tanto em camuflar os vazios, quer seja o da fome, quer seja o de um dia a ser preenchido pelas tarefas da casa, quanto em acreditar-se passível de ser amada pelo outro. A segunda máscara, aquela que considero simbólica, gira em torno do fato de Laura ocupar uma posição de onde se vê como merecedora ou não das rosas: “porque as coisas nunca eram dela”, sustentá-la é acreditar-se passível de ser amada por si mesma. Em “Restos do carnaval”, a menina, sem hesitação, se reconhece merecedora da festa: “a capacidade de prazer que era secreta em mim. Carnaval era meu, meu.” Em “A imitação da rosa”, as duas máscaras se dissolvem – o foco narrativo abandona a protagonista e aparece a imagem do trem que partiu, não há mais sujeito dividido entre duas máscaras, uma vez que a decisão de dar as rosas coincide com um gozo do qual não se vê merecedora, não pode tornar próprio.²⁰

Para melhor precisar os contornos do problema, antecipo-me e recorro à questão em *PSGH*. Nesta narrativa, o presente também pode ser interpretado como um momento

²⁰ A relação entre máscara imaginária e máscara simbólica, em *IR*, foi possível de ser lida por mim com mais nitidez a partir do texto “O gráfico do desejo”, de Slavoj Žižek. In: ŽIZEK, Slavoj. *Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

de suspensão em que a personagem encontra-se cindida entre a entrega, o contato violento e angustiante com um gozo indizível, e a retomada da palavra que permitiria a elaboração dos efeitos da experiência ameaçadora. Em *IR*, vigora a demarcação rígida de um tempo em que se está bem – o da divisão entre duas máscaras - e de outro em não se está – o do desaparecimento do sujeito dividido. Em *PSGH*, também demarco um antes - cuja terceira perna mascarava o vazio, tornando G.H. reconhecível pelos seus pares - e um depois do confronto – quando se vê dividida entre um gozo ao qual escolheu se entregar e a linguagem que busca configurá-lo. Antes e depois que não se excluem, ao contrário, o depois permite rever e subordinar o antes. Em *IR*, tal cisão é apagada, restando a imagem, não do sujeito partido, mas sim do trem que partiu.

Lucia Helena argumenta com justeza que a presença do narrador em terceira pessoa tematiza o fato de Laura não poder ter voz²¹. O que eu leria como o prelúdio do conflito entre Rodrigo S.M. e Macabéa. Reitero a notável diferença entre a protagonista de *IR* e a narradora-protagonista de *PSGH*, diante do gozar das rosas, Laura ficou emudecida, diante do gozar da barata, G.H., pôde revisitar suas máscaras, retirando delas o peso que submerge o inexplicável, o vazio, a divisão.

O fato de não ter voz para articular a própria história pode ser ligado a uma impossibilidade de subjetivação, isto é, Laura não consegue demarcar o limites do que lhe é próprio e do que é do outro: Laura, ainda que tomada pelo gozo das rosas, não pode torná-lo seu e envia as flores à Carlota. Outro indício de uma impossibilidade de subjetivação revela-se na arrumação da casa marcada pela impessoalidade, o que me remete à personagem Lol V Stein, a louca tão célebre criada por Marguerite Duras, cuja

²¹ HELENA, Lucia. *Op.cit.*, p.51.

casa também não carregava marcas subjetivas²².

Se localizo um parentesco entre a loucura delineada por Lispector e a delineada por Duras, Solange Ribeiro de Oliveira é quem sugere o parentesco entre *A paixão segundo G.H.* e *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf. Lembremos que foi a própria Virginia quem, num prefácio posterior à publicação do romance, sugeriu uma relação de dependência entre Septimus Warren Smith e Clarissa Dalloway²³. Aquele cede às pressões do não-sentido da existência, enlouquece e se mata. Esta sustenta a máscara e a divisão entre o desempenho de seu papel social e a idéia de morte que se intensifica com a chegada da notícia do suicídio de Septimus:

“A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved. Death was defiance, Death was an attempt to communicate; people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded, one was alone. There was an embrace in death.”²⁴

Assim, penso que Clarissa Dalloway e G.H., ainda que por vias distintas, fazem o pacto existencial. E ao mesmo tempo que sustentam suas máscaras, que lhe asseguram tanto uma história pessoal quanto um lugar social, também sabem do vazio, do não-sentido, do ódio e do amor que minam as relações entre o sujeito e o outro.

²² DURAS, Marguerite. *O deslumbramento*. Tradução: Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro, 1986. Devo à Suely Aires a lembrança da casa na narrativa de Duras.

²³ HUSSEY, Mark. *Virginia Woolf A to Z*. New York: Oxford Press, 1996, p.175.

²⁴ WOOLF, Virginia et al. *The Mrs. Dalloway reader*. Edited by: Francine Prose. London/New York: Harcourt, 2003, p.331. Segue o trecho traduzido: “Mas havia uma coisa que mais importava; uma coisa emaranhada pelas conversas, desfigurada, obscurecida, na própria existência dela, Clarissa, uma coisa que se desgastava, dia a dia, em corrupção, mentiras, conversas. Essa coisa, ele a havia preservado. A morte era um desafio. A morte era uma tentativa de união ante a impossibilidade de alcançar esse centro que nos escapa; o que nos é próximo se afasta; todo entusiasmo desaparece; fica-se completamente só... Havia um enlace, um abraço, na morte.” WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução: Mário Quintana. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p.179.

Em diferentes modalidades e graus, a conjugação entre máscara e vazio não é um privilégio das autoras mulheres como Virginia ou Clarice, mas é ao ocupar-se de uma personagem feminina que Flaubert, magistralmente, já delineara em *Madame Bovary* a impossibilidade de sustentação da máscara. Maria Rita Kehl, em *Deslocamentos do feminino*, faz uma bela leitura de *Madame Bovary*, quando considera a obra de Flaubert um espaço de emergência de uma nova posição feminina. Posição dividida: entre os ideais de submissão feminina e os ideais de autonomia do sujeito moderno, entre os ideais de domesticidade e os de liberdade, entre a idéia de predestinação ao casamento e à maternidade e a idéia, também moderna, de que cada sujeito deve escrever seu próprio destino. No rastro dessas ambigüidades, emergem as histéricas de Freud.

Impossibilitada de escrever seu próprio destino e tornar-se outra, tal qual Laura, Emma inventa para si várias e insuficientes máscaras, que Kehl enumera: a adolescente mística, a esposa virtuosa, a amante apaixonada, a amante experiente e lasciva, sendo o suicídio “a consumação do destino da heroína romântica que ela sempre quis ser”²⁵. Dito isso, penso que G.H. percorre o caminho inverso ao de Emma, uma vez que subordina a máscara que encobre o vazio e a torna reconhecível pelos seus pares à máscara que reconhece a divisão entre um gozo desejado e uma linguagem que busca recuperá-lo.²⁶

²⁵ KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 160.

²⁶ Penso o trajeto de G.H. em parelo com aquele que Cláudia de Lemos reescreve a partir da leitura de *Uma moça bem comportada* e de *O segundo sexo*, ambos de Simone de Beauvoir: “Não se pode, na verdade, saber, como uma moça bem comportada se torna Simone de Beauvoir. O que se pode talvez dizer, correndo os olhos pela colagem que compus a partir de suas memórias, é que, se **O Segundo Sexo** põe em questão o que é uma mulher, essa questão traz as marcas de uma outra, que vem da moça bem comportada: “Afim, o que meu pai queria que eu fosse como mulher? “. Se Simone de Beauvoir pôde atingir com **O Segundo Sexo** tantas das mulheres do mundo, foi porque sua resposta ao que é uma mulher brotou da brecha aberta entre essas imagens” DE LEMOS, Cláudia Thereza Guimarães. De como uma moça bem comportada se torna Simone de Beauvoir. *Cadernos Pagu* 12 (69-78)

1.5) Martim e G.H.: problematizando o foco narrativo

Se G.H. começa o seu relato por “estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender.”, o narrador de *A maçã no escuro* poderia ter começado a narrativa sobre a trajetória de Martim com algo que fosse homólogo a “ele está fugindo. Ele não quer entender.” Duas diferenças aí se insinuam e se confirmam ao longo das narrativas, a saber: G.H. procura uma palavra que emoldure o vazio sem encobri-lo e nesta tentativa de distinção se reconhece dividida entre a palavra que diz e a palavra que quer dizer: “Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso!” (*PSGH*, 20); Martim quer escapar da palavra e, nesta fuga, achar-se uno. G.H. passa pelo abalo de suas imagens idealizadas e faz sua busca de simbolização na primeira pessoa do singular; Martim quer esse mesmo esvaziamento e nesse despojar-se até o sentimento último de existência e de presença é como se optasse pelo silêncio e a palavra permitida fosse apenas a do narrador em terceira pessoa.

Abro um parêntese para esclarecer que, se aqui o que me interessa são as diferenças que especificam cada uma das personagens em cena, não gostaria que as homologias fossem esmagadas. Ambas as personagens são confrontadas com a falta, e dessa falta nasce o desejo indócil. E, sobretudo, sabem dos interstícios intransponíveis entre o “viver” e o “saber que se está vivendo”. Homologias que, no entanto, estão moldadas de forma peculiar, pois não é significativo que para Martim o encontro com o vazio tenha antes de tudo o gosto de conquista e para G.H. tenha antes de tudo o gosto da perda? Não é significativo que para Martim tenha sido possível passar pelo “viver”

através da voz do narrador e que esse viver para G.H. seja uma elipse que ela terá de criar com a própria voz, a ponto de afirmar que “viver não é a coragem, saber que se vive é a coragem.” (*PSGH*, 24)?

Conforme explorado no segundo tópico deste capítulo, o abalo dos atributos imaginários que asseguravam à G.H. uma identidade estável é efeito de um deixar-se ser vista pelo outro, ou seja, as autorepresentações são colocadas em estreitíssima dependência do olhar e das representações do outro, conforme vimos, G.H. desmascara o vazio através do olhar nadificador da empregada.²⁷ No encontro, predominam as sensações de ausência e de perda engendradas por um grande abalo. No esforço de Martim de tornar-se “concreto” e estar reduzido aos sentidos de um rato ou de uma vaca, predomina um forte sentimento de posse, tudo desencadeado por um ato voluntário que Martim chamou de “grande pulo”, “grande cólera”. Martim está presente e encarna um si mesmo que pode ser apreendido de forma direta no texto: “[...], o homem começou a ser indistintamente ele mesmo.” (*ME*, 16); “Mas em duas semanas aprendera como é que um ser não pensa e não se mexe e no entanto está todo ali.” (*ME*, 22); “Ele era dele mesmo.” (*ME*, 118)

Assim, se G.H. se vê esvaziada pelo olhar do outro, Martim é aquele que toma a si mesmo como referência e vê: “[...] ele próprio se tornou o centro do grande círculo, e o começo apenas arbitrário de um caminho. [...] Sem um pensamento de resposta, pois,

²⁷ Com eficácia, Solange Ribeiro de Oliveira já se referira ao afã da narradora-protagonista de se apreender pelo olhar dos outros. De acordo com a crítica, o “efeito de multiplicidade na unidade” é provocado pela conciliação entre “o relato na primeira pessoa, responsável pela impressão de unificação, com a ilusão de um ponto de vista múltiplo”. Esta visão caleidoscópica, que se pretende objetiva e impessoal, é criada a partir dos seguintes recursos: 1) “A contínua alusão às fotografias, símbolo recorrente da objetividade”; 2) “a sugestão do esforço de G.H. para se ver pelos “olhos” dos outros”; 3) as referências ao “mural”, “o desenho atribuído a Janair, de qualquer forma, funciona como um espelho, devolvendo, em ricochete, a imagem da narradora, vista de um ângulo diferente.”; 4) em alguns trechos, a mudança da voz narrativa da primeira para a terceira pessoa. OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Op.cit.*, p.19

suportou o fato ele ser o único ponto de partida. [...] Em duas semanas tinha recuperado um orgulho natural e, como pessoa que não pensa, tornara-se auto-suficiente.” (ME, 23).

Afirmo que G.H. se deixa apreender pelo olhar do outro e que Martim se toma como referência. Um paradoxo aí se insinua, uma vez que é G.H. quem toma a palavra e assume a primeira pessoa do discurso, isto é, mesmo que se apreenda de diversos pontos de vista, esses se confinam na perspectiva da primeira pessoa, enquanto em *A maçã no escuro*, mesmo quando o narrador concede a palavra ao personagem, este refere-se a si mesmo na terceira pessoa do singular: “ – Imaginem um homem..., disse então voltando com muita sensualidade à terceira pessoa.” (ME, 47)

Essa questão a respeito da variação e da multiplicidade dos pontos de vista não passou despercebida à leitura de *Perto do coração selvagem* por Roberto Schwarz. No primeiro romance, o crítico aponta o que considera “uma falha grave de perspectiva”, a saber: a contaminação do narrador pelo ponto de vista de Joana que contamina a perspectiva de todas as outras personagens. Ou seja, é como se a enunciação se fizesse em primeira pessoa e todas as outras personagens estivessem referidas em relação ao ponto de vista de Joana e não ao “ele” impessoal do narrador. Neste trabalho, permito-me apenas apontar o problema do foco narrativo, que é tão complexo por si mesmo, e levantar a questão lingüística referente às particularidades e diferenças implicadas no uso dos pronomes “eu” e “ele”.

Retorno à questão do feminino para tentar especificar duas trajetórias, uma masculina, outra feminina, especificidades que estão marcadas no próprio texto de ME, na relação entre Martim e Ermelinda.

Ao homem estão reservados os atributos de um corpo grosseiro, de firmeza, de

asseguramento da realidade. À mulher cabem a delicadeza, a instabilidade, o anonimato, a preocupação com a morte (ou o medo de não-existir?), o jogo entre fingir e desnudar. Porém mais significativos que tais atributos são: a posição que a mulher ocupa em relação ao homem e o apelo mudo que a ele dirige.

Antecipando G.H., Ermelinda assim se situa: “sou alguém que faz outra pessoa me ver – e fez um rosto falsamente animado, representando o papel que na certa ele esperava dela.” (ME, 187) O narrador nos mostra o pensamento de Ermelinda:

“Oh, ele iria embora, sim. Mas ela não se importaria. Contanto que ele deixasse com ela a palavra, talvez de descrença, que lhe desse para sempre a mesma segurança que sua presença lhe dava. Aquele homem teria que deixar ali a parte viva de sua vida. Aquela coisa que faz com que uma pessoa exista aos olhos de outra: [...]” (ME, 191)

Como em “Restos do carnaval”, em ME, o homem assegura o existir da mulher e assim será também em HE. Em ME e em HE, enfaticamente, o homem é uma promessa de palavras. Cito mais duas passagens de *A maçã no escuro* em que se revela a demanda de palavras da mulher ao homem: “A lucidez exagerada pela felicidade fê-lo compreender que ela esperava dele uma palavra, [...]”(ME, 165); “- quem sabe ele lhe diria antes de ir embora a palavra que lhe tirasse o medo?” (ME, 191). Marco ainda que o narrador encerra o capítulo 5 da segunda parte dizendo que “Uma fase se encerrara, a mais difícil.”(ME, 149) e os capítulos seguintes giram justamente em torno do encontro entre Martim e Ermelinda. O que me leva a interpretar que a fase encerrada seria aquela sem palavras – de encontro com as pedras e os bichos - e que a nova fase é a aquela em que o homem, através das suas palavras, assegura o existir das mulheres. É Clarice

antecedendo o “Fale com ela” de Pedro Almodóvar?

Como o “rapaz” de “Restos do carnaval”, Martim também é aquele que reconhece a máscara, implicando o fingir ao ser mulher: “Até que ponto ela mentia?! até que ponto se fingia de mulher?” (*ME*, 188)

Tanto o homem é promessa de significação que, ao se afastar de Martim, Ermelinda é tomada pela falta de sentido, pela melancolia: “Quanto a Ermelinda, ela estava muito ferida porque não o amava mais. Passara a grande atração que justificava uma vida. Ela estava ferida e melancólica. Era uma dor morta. [...] Eis o homem – e eu não o quero. Seu corpo perdera o sentido.” (*ME*, 198)

E a relação entre Martim e Vitória? Predominantemente, a posição que cada um deles ocupa é a de quem manda reservada à mulher e a de quem obedece reservada ao homem, nessas posições eles se reconhecem. No entanto, ocorre um momento de descristalização dessas posições e Vitória se põe a falar de sua vida para ele. Ainda que familiarizada com suas defesas – “as coisas não devem ser vistas de frente” (*ME*, 268), Vitória reconhece seu medo de abandonar as regras de ordem e decência e confessa que aguarda um acontecimento em que ela se tornaria outra. Através do modo hábil com que Clarice Lispector joga com o tempo, a expectativa de futuro de Vitória acaba por fazê-la criar um passado em que pôde reconhecer que amou homens e que se sentiu viva.

Assim, ao falar para o homem, ao criar para si uma existência e um passado diante dele, Vitória pode sair da posição de quem ordena para ocupar um outro lugar, lugar marcado pelos trajes femininos. O que, no entanto, não dura muito:

“Ela própria estava de novo com as calças pretas e com sua velha blusa. Martim olhou-a intrigado: guardava dela a imagem dos últimos dias – tranqüila, sonhadora, vestida de mulher.

[...] Ilogicamente pareceu-lhe que aquela mulher falhara em alguma coisa. E ele não gostou: tinha experiência de que, quando uma pessoa falhava, ela se tornava uma ameaça para os outros; temia a tirania dos que necessitam. E não gostou nada do que viu.” (*ME*, 290)

Vitória volta a mandar. O encaminhamento da trajetória de Vitória permitiria vincular a posição tirânica – fálica – ao ter falhado em tornar-se mulher? Seria este o traço fundante do contraste entre ela e Ermelinda?

As perguntas ficam. O que no entanto permanece é essa marca no texto da diferença estabelecida entre masculino e feminino.²⁸ O que não é tão visível em *PSGH*.

1.6) Do eu ao ela: o feminino segundo G.H?

Ao contrário do que penso estar exposto no texto de *A maçã no escuro*, as diferenças entre masculino e feminino não são marcas muito discerníveis na trajetória de G.H. Embora sobre fato de ser mulher, a narradora-protagonista se pronuncie sem atravessamentos:

“[...] a mim se referem como alguém que faz esculturas que não seriam más se tivesse havido menos amorismo. Para uma mulher essa reputação é socialmente muito, e situou-me tanto para os outros quanto para mim mesma, numa zona que fica socialmente entre mulher e homem. O que me deixava muito mais livre para ser mulher, já que eu não me ocupava formalmente em sê-lo.” (*PSGH*, 26)

²⁸ Além do fragmento já citado de “A mensagem”, vale citar ainda um outro em que as diferenças entre masculino e feminino estão traçadas com vigor, segue um trecho do conto “Uma galinha” que muito me faz lembrar as diferenças entre Martim e Ermelinda, entre Martim e G.H., entre S.M e Macabéa e entre Macabéa e Olímpico: “Estúpida, tímida e livre. Não vitoriosa como seria um galo em fuga. Que é que havia em suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser. É verdade que não se poderia contar com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista.” LISPECTOR, Clarice. “Uma galinha”. In: *Laços de família*. (1960). Rio de Janeiro: Francisco Alves: 1990, p.44.

A este juízo, poderia acrescentar uma pergunta de G.H. que me levará à minha própria pergunta: “Só tive a facilidade dos dons, e não o espanto das vocações – é isso?” (PSGH, 29) O fato de ser mulher e o fato de sua casa ser “uma criação artística” apontam para tudo aquilo que não é próprio, para aquilo que longe do gosto da conquista, tem gosto de dom e de usufruto: “Por honestidade com uma verdadeira autoria, eu cito o mundo, eu citava, já que ele não era nem eu nem meu”(PSGH, 31) O olhar dos homens confirmavam esse existir entre aspas. E, no relato, não tarda a vir uma adversativa que apontará para algo de próprio: a ausência. Isso posto, formulo a minha pergunta: se a entrada no quarto da empregada contraria o “antes”, poderia pensar que o ser-mulher como dom e usufruto também poderia ser posto em dúvida e aí poderíamos seguir no relato uma via que levasse ao tornar-se-mulher?

A própria G.H. poderia me fornecer indícios para a resposta. Diz ela sobre a entrada no quarto:

“Nu, como preparado para entrada de uma só pessoa. E quem entrasse se transformaria num “ela” ou num “ele”. Eu era aquele a quem o quarto chamava de “ela”. Ali entrara eu a que o quarto dera uma dimensão de ela. Como se eu fosse também o outro lado do cubo, o lado que não se vê porque se está vendo de frente.” (PSGH, 60)

Primeiramente, é preciso admitir que a passagem do eu ao ela sugere o esvaziamento engendrado pela empregada e a impessoalidade do contato com o “neutro”²⁹, no entanto, a terceira pessoa é declinada no feminino, e no trecho a vaga

²⁹ Benedito Nunes oferece-nos um prisma também essencial para a impessoalidade: “Não se poderia ver na submissão ao processo aquela mesma passagem do *eu* ao *ele* experimentada por G.H. - passagem do pessoal ao impessoal, do individual ao anônimo, que é a solidão fascinante da escritura?” (grifo do autor) Muito pertinentemente este fragmento é acompanhado da citação em rodapé de um fragmento de Maurice Blanchot. NUNES, Benedito. *Op.cit.*, p. 148.

sugestão de que se poder ver de través.

De través, acompanhemos a rota de G.H. do eu ao ela.

Nos momentos iniciais do relato, G.H. cogita que criara a terceira perna por medo de ser. Terceira perna que lhe assegura, entre outras estabilidades, o pertencimento a um sistema. Sistema no qual estão incluídos o reconhecimento de seus pares e o sentimento de posse. Ao perder a estabilidade e se ver fora do sistema, G.H. se sente atravessada pela despossessão e pela morte:

“[...] eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo. É que eu não estava mais me vendo, estava era vendo. [...]. Dessa civilização só pode sair quem tem como função especial a de sair: a um cientista é dada a licença, a um padre é dada a permissão. Mas não a uma mulher que nem sequer tem as garantias de um título. [...] Era como se eu já tivesse morrido e desse sozinha os primeiros passos em outra vida.” (PSGH, 63)

Talvez, a falha de Vitória, apontada por Martim, advenha justamente do aprisionamento nesta ordem do ter.

Pois bem, para passar de uma vida a outra: do eu ao ela, do ter ao carecer, para “poder aprender sozinha a não existir”, G.H., como mulher, não tem a licença nem os títulos, mas contudo precisa de uma presença imaginária, de uma mão que lhe acompanhe. E para a criação da própria voz, precisa eleger interlocutores: a mãe, o amado, o médico com quem fizera um aborto. Lembro, que em *A maçã no escuro*, a ruptura de Martim com a vida do hábito e a reconstrução da experiência pôde sim ser feita solitariamente, no campo vazio, e permeada por um forte sentimento de existência e de presença. Em *PSGH*, a perda é tão radical que para reconhecê-la, para dar-lhe uma forma, G.H. precisa do outro.

E as perdas pelas quais G.H. passa podem ser lidas como despojamento da máscara? Em dois momentos distintos, G.H. ocupa-se em falar de máscaras distintas. Uma das máscaras referidas pode ser associada ao sistema de defesas de G.H: “[...], eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. Ao ter me humanizado, eu me havia livrado do deserto.” (PSGH, 93) A outra máscara está diretamente ligada à barata. Barata que, segundo a própria narradora, só fora pensada “como fêmea”:

“O que nela é exposto é o que em mim eu escondo: de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado. Ela me olhava. E não era um rosto. Era uma máscara. [...]. Os dois olhos eram vivos como dois ovários. Ela me olhava com a fertilidade cega de seu olhar. Ela fertilizava a minha fertilidade morta.” (PSGH, 77) “Eu chamava “máscara” de mentira, e não era: era a essencial máscara de solenidade. Teríamos de pôr a máscara de ritual para nos amarmos.” (PSGH, 116)

Já foi dito que do outro lado do cubo está a ausência. E, agora, o avesso ignorado é a máscara. Ausência e máscara: duas faces da mesma moeda? Novamente ocorre a soma de heterogeneidades: ausência e máscara. Ser fertilizada pela barata, nesse deserto em que “tudo seduz tudo”, é encontrar nesta fêmea a própria feminilidade morta? Tendo a feminilidade reavivada pela feminilidade da barata, qual o principal traço desse “ela” que emerge do quarto vazio?

A narrativa nos mostra que esse “ela” tem como traço principal a divisão entre o gozo indizível e nadificador que se experimenta na manducação da barata e a palavra que busca dizê-lo.

1.7) Rodrigo S.M.: a máscara masculina de Clarice Lispector

A primeira significação que localizei para a máscara que, de certa forma, implica em sacrifícios e opressões poderia ser associada à máscara moldada a partir de imagens ideais que Laura não consegue sustentar em “A imitação da rosa” e que G.H. reavalia a partir do encontro com a empregada, já a segunda significação pode ser pensada como uma condição de existência a partir de um vazio constituinte, o que certamente colocaria G.H. mais próxima da menina de “Restos do carnaval”, de Ermelinda de *A maçã no escuro* e de Clarissa Dalloway. Durante o relato, ao dizer que sairá com seus pares para um elegante jantar e “esquecer, como todo mundo”, G.H. estaria reconhecendo que a máscara que a empregada lançou ao chão não foi descartada, mas sim subordinada – pois o que é dito vem entre parênteses no texto - a uma outra máscara que não camufla o vazio e reconhece o dilaceramento.

E o que essas máscaras teriam a ver com a máscara que Clarice Lispector inventa para si em *A hora da estrela*? É significativo o fato dessa máscara ser uma máscara masculina?³⁰ A negatividade já sublinhada – o não ter, o não ser, o nada – levaria a queimar com mais intensidade a chama detectada por Lúcio Cardoso: “o que nela queima é a nostalgia do que **não é** – o homem.”³¹ (grifo meu)

Rodrigo S.M. ao mesmo tempo que declara que o oco de Macabéa “é o tudo que posso eu jamais ter”(HE,14), sente-se identificado à personagem: “Vejo a nordestina se

³⁰ Gostaria de lembrar que a máscara que Clarice usaria em *A via crucis do corpo* também seria uma máscara masculina, a de Cláudio Lemos. Este impulso primeiro de usar um pseudônimo, não levado a cabo, foi relatado pela própria autora em “Explicação”. In: LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*.(1974). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

³¹ CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1970, p.288.

olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos introcamos.” (*HE*, 22) É notável o fato da fala do narrador oscilar entre a diferença, fundada pela possibilidade de elaboração discursiva, e a identificação, cujos traços remetem ao disforme, ao vazio, à impotência, à morte: “É paixão minha ser o outro. No caso a outra. Estremeço esqualido igual a ela.” (*HE*, 29) Veremos, no Capítulo 3, como a não identificação plena é uma forma de ética para a manutenção da diferença, da alteridade. O que de modo algum implicará em conformismo com a pobreza. O que gostaria de propor é que, ao atribuir ao outro um desejo e uma subjetividade diferentes daquele desejo e daquela subjetividade atrelados aos pronomes de primeira pessoa, a narrativa de *HE* sustenta a transgressão e questiona o estabelecido.

Isso dito, penso que a função primeira da máscara masculina que Clarice intitulou Rodrigo S.M. é a de garantir uma assimetria entre ela e Macabéa. Assimetria que é tanto condição para a fala e para a narrativa, quanto asseguramento de traços subjetivos para Macabéa.

A condição de possibilidade da narrativa de G.H. é acontecer no “só depois” da passagem pelo quarto, depois do abalo provocado pela empregada, depois do gozo indizível provocado pela barata. Já a condição de possibilidade da narrativa de Rodrigo S.M. é a assimetria gerada pela possibilidade de dizer que o distingue de Macabéa. Assimetria que se sustenta também pela máscara masculina que Clarice Lispector criou para si mesma. Tal divisão, entre a máscara masculina que proporciona a dizibilidade e a impossibilidade de Macabéa de elaborar sua subjetividade, pode ser pensada como uma reencenação da divisão do sujeito feminino entre o ser - indizível - e a palavra. Divisão

vivida e narrada por G.H.

Feita a passagem pelas máscaras e suas ambigüidades, passagem impulsionada pela empregada que lança ao chão a petrificada máscara da patroa, deixemos a barata emergir do fundo escuro do armário.

Capítulo 2: “O dilacerante reino da vida”

A autotomia

Frente ao perigo, a nereida se divide em duas
Deixando-se devorar ao meio pelo mundo
Se salvando com a outra metade

Bifurca-se de repente em perda e salvação
Em pagamento e promessa, em passado e futuro

No meio do corpo se abre um precipício
Com duas margens imediatamente inimigas declaradas

Sobre uma das margens a vida sobre a outra a morte
Aqui o desespero, ali a coragem

Se há uma balança, nenhum prato oscila
Se há justiça, ei-la aquilo

Morrer somente sem ultrapassar a medida
Renascer o que é preciso do que restou a salvo

Sabemos, nós também, nos dividir, é certo
Mas unicamente em corpo – e sussurro quebrado
Em corpo – e poesia

Aqui a garganta, do outro lado o riso
Leve, logo abafado

Aqui o coração pesado, ali *non omnis moriar*
Três pequenas palavras como três plumas de um voo

O abismo não nos cinde
O abismo nos alarga

Wisława Zimborška

2.1) “Gramática da manducação”¹: entre o metafórico e o literal

As incontáveis referências à cozinha, à mesa, à comida, ao comer, à devoração não passaram despercebidas à leitura de Carlos Mendes de Sousa que elenca as múltiplas figurações que lhe confere Lispector. A primeira menção é para a devoração da barata: “A dimensão ritual é por demais evidente e suscita a decifração. É através do plasma engolido que a personagem devém animal ou incorpora o que da animalidade (o não-humano) é equivalente ao não-racional, ao que salva e pretende ser “exemplo” de um projecto de escrita.”² As demais menções referem-se aos outros romances e a alguns contos. “Feliz aniversário” é lido como paradigmático da incomunicabilidade que se apreende a partir da convivência social, “desmontando a questão das aparências, das máscaras, e do que um acto social tem de falso”³. *A via crucis do corpo* é o lugar onde devoração e erotismo encontram expressão privilegiada: “a sexualidade está implicada nas menos explícitas modulações do par devorador-devorado onde perversamente “trabalham” as pulsações de *eros* e *thanatos*.”⁴ Em “A solução” e em “Uma amizade sincera”, a devoração é interpretada como “tendência para absorver, esgotar um ser”⁵. Partindo de uma situação de *O lustre*, Carlos Mendes de Sousa aponta ainda que “A voracidade cumpre muitas vezes uma função tópica: a sofreguidão como forma de

¹ “Gramática da manducação” foram as palavras de Vilma Arêas ao me sugerir que pensasse o ato de comer em Clarice. ARÊAS, Vilma. Comunicação pessoal. Campinas, 2002.

² SOUSA, Carlos Mendes de. *Op.cit.*, p. 244. Ainda que de outra perspectiva, Regina Pontieri também associa o comer e o dizer em *A paixão segundo G.H.* com a finalidade de distinguir esta obra de *A cidade sitiada*: “Nesse sentido, *Perto do coração selvagem* e *A paixão segundo G.H.* se assemelham pela presença maior da experiência de oralidade. E nisso se opõem a *A cidade sitiada* e “O ovo e a galinha” cuja ênfase recai sobre a atividade visionária que reduz a seus termos a oralidade e entroniza um voraz olhar fenomenológico. PONTIERI, Regina. *Op. cit.*, p. 107-108.

³ SOUSA, Carlos Mendes de. *Op.cit.*, p. 244.

⁴ SOUSA, Carlos Mendes de. *Op.cit.*, p.250.

⁵ SOUSA, Carlos Mendes de. *Op. cit.* p. 253.

superar vazios.”⁶

Uma outra focagem, contudo, permitiria vincular a devoração, não à tentativa de supressão do vazio como indica Carlos Mendes de Sousa, mas sim ao aparecimento do vazio ou do nada e sua (im)possível representação. Para isso e para tentar delinear a face literal do que Mendes situa no plano metafórico, é preciso um longo exercício. Exercício que talvez me conduza à articulação da devoração ao que aqui se vem chamando de divisão entre a palavra e o indizível. Divisão esta que por sua vez pode ser articulada a um movimento da escrita clariciana que consistiria em intensificar a perseguição do real através de um despojamento da linguagem, resultando numa “estética da falta de estética”⁷ ou “numa representação sem representação”⁸.

Penso da seguinte forma: até *A paixão segundo G.H.*, estaríamos num âmbito em que, preponderantemente, o literal seria evocado através de um intenso processamento metafórico e metonímico, a partir daí, o real seria aludido através da tentativa de literalização do fato, como se da digressão subjetiva – que Clarice denominou “repercussão do fato”- se quisesse passar ao fato bruto sem marcas de subjetividade, pois “fatos são palavras ditas pelo mundo” (*HE*, 71), diz Rodrigo S.M, fatos são dessubjetivados, eu diria.

⁶ SOUSA, Carlos Mendes de. *Op. cit.* p.250.

⁷ ARÊAS, Vilma. Con la punta dos dedos. In: *Antrophos*, extra 1 e 2, 1997. Neste texto, a ensaísta sublinha a busca obsessiva de Clarice pelo feio e pela falta de estética. Na crônica intitulada “Estilo”, pode-se escutar: Como uma forma de depuração, eu sempre quis um dia escrever sem nem mesmo o meu estilo natural. Estilo, até próprio, é um obstáculo a ser ultrapassado. Eu não queria meu modo de dizer. Queria apenas dizer. Deus meu, eu mal queria dizer.” In: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 206. E nas palavras do entediante Ulisses, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, também se apreende o projeto clariciano: “ - [...] Meu trabalho vai aumentar, você terá que ser paciente, vai aumentar porque preciso afinal escrever o meu ensaio. E escreverei sem estilo, disse como se falasse sozinho. Escrever sem estilo é o máximo que, quem escreve, chega a desejar.” In: LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. (1969). Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 152.

⁸ Sousa, Carlos Mendes de. *Op.cit*, p. 293.

Seguindo a declaração de Clarice: “Por que é que eu escrevia com as entranhas e neste momento estou escrevendo com a ponta dos dedos?”⁹, Vilma Arêas pensa a obra clariciana dividida entre dois estilos: até *A paixão segundo G.H.*, período em que se escreveu com “as entranhas”, vigoraria uma estruturação confessa e um indiscutível valor literário, a partir daí, escrevendo “com a ponta dos dedos”, Clarice estaria buscando “obsessivamente” o feio e a falta de estética.¹⁰ Munida de tais coordenadas, passo ao exercício propriamente dito.

Começo por “A repartição dos pães”¹¹, conto publicado primeiramente em *A legião estrangeira*, 1964, e republicado em *Felicidade clandestina*, 1971. Neste conto, localizo dois momentos fundamentais: antes e durante o almoço. (Lembro que é num durante impossível que G.H. coloca a barata na boca.)

No primeiro momento, o narrador nos fala de seu “ressentimento” em estar desperdiçando seu sábado num “almoço de obrigação”. O descompasso e a insatisfação são marcados pela ausência de fome: “Passamos afinal à sala para um almoço que não tinha a bênção da fome”. No entanto, a ruptura e a reviravolta não tardam a acontecer: “E foi quando surpreendidos deparamos com a mesa. Não podia ser para nós...” (*RP*, 30) Daí, o narrador passa à belíssima descrição da mesa. Seleciono algumas passagens:

“[...] E os bagos de uva. As mais roxas das uvas pretas e que mal podiam esperar pelo instante

⁹ LISPECTOR, Clarice. Fartura e carência. In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 192.

¹⁰ Vale lembrar que, em outro momento, Vilma Arêas adverte o leitor sobre o risco de simplificação que se corre quando se marca fronteiras e classificações. ARÊAS, Vilma. A moralidade da forma. In: *Suplemento literário*. Minas Gerais, 1091, p.12. Exponho-me ao risco, pois creio que esses dois movimentos da escrita, que se alternam em altos e baixos no decorrer da obra, são importantes para o delinear das diferenças entre *PSGH* e *HE*. Diferenças que estão no escopo deste trabalho.

¹¹ Doravante *RP*. Todas as citações foram extraídas da seguinte edição: LISPECTOR, Clarice. A repartição dos pães. *A legião estrangeira*. (1964). São Paulo: Siciliano, 1992, p. 30.

de serem esmagadas. E não lhes importava esmagadas por quem. Os tomates eram redondos para ninguém: para o ar, para o redondo ar. Sábado era de quem viesse. [...] Tudo diante de nós. **Tudo limpo do retorcido desejo humano. Tudo como é, não como quiséramos. Só existindo, e todo.** [...] Em nome de nada, era hora de comer. [...] Não havia holocausto: aquilo tudo queria tanto ser comido quanto nós queríamos comê-lo.” (RP, 30-31) (grifo meu)

A reciprocidade remete a uma tentativa de literalização e a uma simetria que, nesta narrativa, coincide com o que estaria despido de insatisfação e de desejo. E, sobretudo, de palavra:

“[...] Comíamos. Como uma horda de seres vivos, cobríamos gradualmente a terra. Ocupados como quem lava a existência, e planta, e colhe, e mata, e vive, e morre, e come. **Comi com a honestidade de quem não engana o que come: comi aquela comida e não o seu nome.** [...] **Sem uma palavra de amor. Sem uma palavra.** Mas teu prazer entende o meu. Nós somos fortes e nós comemos. Pão é amor entre estranhos.” (RP, 31) (grifo meu)

Ou seja, sem palavra, sem desejo, sem insatisfação, a fome se literalizaria. Literalização que não tarda a apontar para o nada que, neste momento, assume a feição do sem finalidade: “Em nome de nada, era a hora de comer. Em nome de ninguém, era bom. Sem nenhum sonho.” (RP, 31) Em *PSGH*, encontro uma relação homóloga entre o sonho, como aquilo que tem forma, e o sono, aquilo que não tem forma: [...] vou para a enorme ausência de forma que é o sono. E quando mesmo assim não tenho coragem, então eu sonho.” (*PSGH*, 18)

Precisamente nesse ponto, marco uma diferença entre as alusões ao nada. O “para nada”, algo próximo de uma gratuidade feliz, que comparece em “A repartição dos pães”, quando se escreve com “as entranhas”, é bastante diferente daquele que comparecerá em *A via crucis do corpo* ou em *A hora da estrela*, quando se escreve “com a ponta dos

dedos”, uma vez que nessas duas obras o “para nada” está ligado à impotência do escritor e da literatura, ao fracasso enfim. Lê-se num fragmento da crônica “O homem que apareceu” de *A via crucis do corpo*: “Oh Cláudio - tinha eu vontade de gritar – nós todos somos fracassados, nós todos vamos morrer um dia! Quem? Mas quem pode dizer que se realizou na vida? O sucesso é uma mentira.”¹² O leitor que sinta a brutal diferença de tom entre esses dois “para nada”.

D' *A via crucis* aos *Laços de família*, gostaria de pensar o conto “O jantar” que, à primeira vista, me parece muito hermético e cuja leitura se tornou possível para mim a partir do que li como “literalização” em “A repartição dos pães”. Em “O jantar”¹³, o narrador está num restaurante e observa atentamente um homem que come: a respiração, a garfada de alface, o gole de vinho, os movimentos da cabeça. A observação passa à perturbação:

“De repente ei-lo a estremecer todo, levando o guardanapo aos olhos e apertando-os com uma brutalidade que me enleva... Abandono com certa decisão o garfo no prato, eu próprio com um aperto insuportável na garganta, furioso, quebrado em submissão. Mas o velho demora pouco com o guardanapo nos olhos. Desta vez, quando o tira sem pressa, as pupilas estão extremamente doces e cansadas, e antes dele enxugar-se – eu vi. Vi a lágrima.”(J, 99)

Diante deste homem cuja lágrima não interrompe o ato de comer, o que faz com que o homem pareça reduzido a este mesmo ato, o narrador nos fala de seu desconcerto que beira o insuportável, fazendo com que ele, angustiado, parasse de comer: “Mas eu sou homem ainda. Quando me traíram ou assassinaram, quando alguém foi embora para

¹² LISPECTOR, Clarice. O homem que apareceu. In: *A via crucis do corpo*. (1974). Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 38.

¹³ Doravante J. Todas as citações foram extraídas da seguinte edição: LISPECTOR, Clarice. O jantar. *Laços de família*.(1960). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

sempre, ou perdi o que de melhor me restava, ou quando soube que vou morrer – eu não como. Não sou ainda esta potência, esta construção, esta ruína. Empurro o prato rejeito a carne e seu sangue.” (*J*, 102)

O homem observado, mesmo transtornado por uma emoção violenta, não deixa que o afeto atravesse a sua fome. O que o narrador de “O jantar” contrasta com o seu traço “humano” de associar a fome a afetos, tornando-a metáfora desses mesmos afetos. Como se o narrador de “O jantar” dissesse ao leitor: “não comer metaforiza estar angustiado”. E, assim, deslocasse a fome da ordem da necessidade e do literal para uma ordem simbólica.

Assim, tanto em “A repartição dos pães” quanto em “O jantar”, saliento a relação entre uma fome que seria da ordem do literal e outra da ordem do simbólico e dos afetos. Comer pode ser reduzido ao ato de comer e comer pode metaforizar um afeto. Em outras palavras, o comer e a comida tanto podem aludir ao literal quanto podem ser expressão de alguma outra coisa.

Em *A via crucis do corpo*, por exemplo, a comida pontua onze dos treze textos do volume, em apenas três, dentre esses onze, a significação é acentuadamente (digo “acentuadamente” pois, a despeito da literalização pretendida, estamos no âmbito da linguagem e, quer se queira quer não, estamos submetidos aos processos metafóricos e metonímicos) metafórica. A saber: em “Miss Algrave”(a partir dele, Carlos Mendes de Souza associou devoração e erotismo), em “Ele me bebeu”(onde beber, conforme já apontou Carlos Mendes de Sousa, significaria esgotar o outro) e em “Via crucis” (quando depois de muito comer, Maria interpreta o enjôo que sente como início da via crucis de seu filho); no restante, o que se come é filet mignon, farofa com ameixas, frango, sopas,

salada de batata com maionese, lombinho, carne dura, chuveiro, bolo, e se bebe vinho branco, vinho rosé, leite, café e coca-cola, ou seja, comer reduz-se ao ato de comer. Esses corpos que literalmente comem estariam em correspondência com a literalidade do corpo que será o corpo morto: corpo morto de Xavier, em “O corpo”, e de Macabéa em *A hora da estrela*.

Redução das condensações metafóricas e dos deslocamentos metonímicos, para isto a comida aponta quando se escreve “com a ponta dos dedos” e permite-me entrever a maneira através da qual a palavra é problematizada e para onde o leitor é conduzido.

Em “Os desastres de Sofia”, conto de *A legião estrangeira* portanto ainda escrito com “as entranhas”, lê-se:

“Não, talvez não seja isso. As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. Ou, pelo menos, não era apenas isso. Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar – uma palavra mais verdadeira poderia de eco em eco fazer desabar pelo despenhadeiro as minhas altas geleiras.”¹⁴

Em “Mas vai chover”, última peça de *A via crucis do corpo*, lê-se: “Estava quieta, muda. Sem palavra nenhuma a dizer. - Parece – pensou – parece que vai chover.”¹⁵

Num lugar, a palavra e sua potência, ao terminar a leitura do trecho de “Os desastres de Sofia”, o leitor se põe a tramar os fios, deslocá-los, substituí-los; noutra lugar, como exemplo o trecho de “Mas vai chover”, a palavra impotente empurra para um silêncio diferente daquele de quem não entende o que diz. Dois lugares distintos que

¹⁴ LISPECTOR, Clarice. Os desastres de Sofia. In: *A legião estrangeira* (1964). São Paulo: Siciliano, 1992, p. 10.

¹⁵ LISPECTOR, Clarice. Mas vai chover. In: *A via crucis do corpo* (1971). Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p.79.

teriam como seus pontos de culminância: *A paixão segundo G.H.*, cujo silêncio seria da ordem da impossibilidade, e *A hora da estrela*, cujo silêncio passaria pela impossibilidade e chegaria à impotência.

Diferentemente de “A repartição dos pães”, em *PSGH*, o que é “pura vida” se coloca para o sujeito como uma transgressão à lei que manda que se fique com o que é “disfarçadamente vivo”. O aparecimento da barata remete àquilo que não pode ser submetido à lei, a um gozo que escapa à metáfora. O literal é posto também através do ato, pois não é como se G.H. comesse a barata, ela de fato come sem metáforas. O que imediatamente me faz lembrar o inseto no qual Gregor Samsa se vê metamorfoseado, pois em Kafka também não vigora nenhuma metaforização, ao contrário, há literalização, como bem ressaltou Adorno¹⁶, Anders¹⁷, Deleuze e Guattari¹⁸.

Deleuze e Guattari propõem uma sintaxe do grito – “desterritorializada” - como aquela que impossibilitaria qualquer inserção – “territorialização” - numa ordem significativa, simbólica: “O que interessa a Kafka é uma pura matéria sonora intensa, sempre em relação com *sua própria abolição*, som musical desterritorializado, grito que escapa à significação, à composição, ao canto, à fala, sonoridade em ruptura para desprender-se de uma cadeia ainda muito significativa.” (grifo dos autores)

Em *PSGH*, quando G.H. remete-se a tal desejo de rompimento com a ordem simbólica, lê-se: “Só poderei fazer a transcrição fonética. Há três mil anos desvairei-me, e

¹⁶ Diz Adorno: “O princípio da literalidade, certamente uma lembrança da exegese da torá feita pela tradição judaica, pode se apoiar em vários textos de Kafka. Às vezes as próprias palavras, sobretudo as metáforas, se libertam e ganham uma existência própria”. In: ADORNO, Theodor. *Op.cit.*, p.242.

¹⁷ Diz Anders: “Toma ao pé da letra as palavras metafóricas”. In: ANDERS, Gunther. *Op. cit.* p. 46.

¹⁸ Dizem Deleuze e Guattari: “Kafka mata deliberadamente toda metáfora, todo simbolismo, toda significação, não menos que toda designação.” In: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Revisão: Heloisa M.F. de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 34. Ainda sobre o grito, lembro que um dos títulos de *HE* é justamente “O direito ao grito”.

o que restaram foram fragmentos fonéticos de mim.”(PSGH, 22) Em *AV*, quando a narradora diz ser um “objeto que grita”, lê-se: “Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Trasmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som.” (*AV*, 25)

Tal impossibilidade de metaforização que o grito encarna pode ser estendida ao gesto pensado tanto por Benjamin¹⁹ quanto por Adorno. Diz este último: “Os gestos servem muitas vezes como contraponto para as palavras: o pré-lingüístico, que escapa a toda intencionalidade, serve à ambigüidade, que como uma doença, devora todos os significados.”²⁰

Os alimentos de “A repartição dos pães” e de *A via crucis do corpo*, o homem que come em “O jantar”, a barata, todos esses resistem à ordem simbólica.²¹ Assim, os gestos de comer e de vomitar estariam no âmbito do literal, daquilo que é resistente à captura por metáforas passíveis de produzir sentidos.

Sim, em *A paixão segundo G.H.*, comer é, literalmente, botar a massa branca da barata na boca. Mas é também, simbolicamente, o ritual lido por Carlos Mendes de Sousa, ouçamos mais uma vez: “É através do plasma engolido que a personagem devém

¹⁹ Diz ele: “a obra de Kafka representa um código de gestos.” BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Volume I. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.146.

²⁰ ADORNO, Theodor. *Op.cit.* p.242.

²¹ Isso posto, pode-se apreender que o ato de comer está ligado ao processo de naturalização/continuidade perseguido não apenas na obra clariciana, mas característico de uma determinada linha da modernidade, nas palavras de Anatol Rosenfeld: “[...] Esse culto do arcaico, esta glorificação do início e do elementar são típicos justamente para as vanguardas mais requintadas. O intelectual, o “esquizóide” neurótico, dissociado entre os valores em transição, enquanto revela essa fragmentação nas suas personagens desfeitas e amorfas, exprime esta mesma decomposição do indivíduo a sua esperança de, chegado à substância anônima do ente humano, poder vislumbrar a integração no mundo elementar do mito.” ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, p.88.

animal ou incorpora o que da animalidade (o não-humano) é equivalente ao não-racional, ao que salva e pretende ser “exemplo” de um projecto de escrita.”²² É também a experiência agônica “marcadamente imanentista (assimilação da matéria viva com a vida divina)”²³ lida por Benedito Nunes. É também experimentar aquilo que não pode ser submetido à lei, gozo que escapa à palavra. O gozar da barata através da devoração, gozo que deveria ter permanecido perdido, faz desaparecer o descontínuo, obtura a falta, impossibilita a fala e lança o sujeito no indistinto: “[...], uma forma dá construção à substância amorfa – **a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos**, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então não será mais a perdição e a loucura será de novo a vida humanizada.”(*PSGH*, 14) (grifo meu). Metáfora para a angústia que em outro momento foi assim conceituada: “E ter a cabeça diretamente ligada aos ombros era a angústia.”²⁴

E se comer aponta tanto para o literal quanto acumula metáforas, vomitar também aponta para tal divisão. Vomitar a barata, além de ser literalmente vomitá-la, é também, simbolicamente, recuperar a possibilidade de falar, de dar forma. Vomitá-la reinstaura a divisão entre o gozo não-simbolizável e a palavra que não cessa de tentar capturá-lo.

²² SOUSA, Carlos Mendes de. *Op.cit.*, p. 244.

²³ NUNES, Benedito. *Op. cit.*, p.68.

²⁴ LISPECTOR, Clarice. “A mensagem”. In: *A legião estrangeira*. (1964) São Paulo: Siciliano, 1992, p. 43.

2.2) Linguagem e perda

Avançando e recuando. Recapitulemos um pouco.

A transgressão de Janair, que “deveria” ter desaparecido sem deixar rastros, é seguida pela transgressão de G.H., que se deixa interpelar pelo olhar da empregada. G.H. reconhece que a “escrita” deixada pela empregada – o mural, o quarto vazio – é um esvaziamento de suas relações até então especulares: “Naquela manhã, antes de entrar no quarto, o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia.” (23-24); “O apartamento **me** reflete. [...] Tudo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real não **me** serviria. O que decalca ela, então? Real, eu não entenderia, mas gosto da duplicata e a entendo. A cópia é sempre bonita.”(PSGH, 30) (grifo meu) Narcisismo figurado pelo pronome reflexivo em primeira pessoa, um dos movimentos de G.H. é tentar apagar os rastros do outro, transformando o quarto “em meu e em mim”(PSGH, 44). Vã tentativa, G.H. já sucumbira, o eu especular já perdera o centro da cena: “o que era eu?” (PSGH, 23); “eu, fragmento hieroglífico de um império morto ou vivo” (PSGH, 24); “eu era apenas dado histórico”(PSGH, 69); e os possessivos serão abandonados: “saíndo do meu mundo e entrando no mundo”(PSGH, 63) e, momentaneamente, também o pronome pessoal em primeira pessoa é substituído: “Ali entrara um eu a que o quarto dera a dimensão de ela.” (PSGH, 60)

Perda de uma identidade petrificada que antecede o encontro com a barata. Através da incorporação, G.H. se vê confrontada com o impossível: o nada, lugar onde nada falta. Acontecimento que ultrapassa o arsenal de compreensão do sujeito e torna-se um enigma. Diria que em *PSGH*, não se trata de decifrar o enigma, mas de configurá-lo.

Primeiramente, G.H. diz que desprezará as palavras e que só poderá “fazer a

transcrição fonética” do que lhe aconteceu²⁵. O que me remete às palavras de Lúcia Castello Branco sobre a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, a qual a ensaísta situa na mesma linhagem de Clarice Lispector e Marguerite Duras:

“Entrar no mundo onde o cão é cão reduz-se, afinal, a toda tentativa de Llansol com sua escrita, em que uma ‘rapariga que teme a impostura da língua’ busca atingir uma linguagem sem impostura, um mundo sem metáforas onde as coisas são o que são e a palavra não é mais que a pele delicada, a delicada película que as recobre: [...]”²⁶

E mal se inicia tal busca de uma linguagem sem impostura, para saber que a palavra não abarca e recobre a coisa. Lê-se em *Água viva*: “nesta densa selva de palavras que envolvem espessamente o que sinto e penso e vivo e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que no entanto fica inteiramente fora de mim.”(AV, 61-62) Dito isso, já se pode marcar duas dimensões de perda que a linguagem evoca: 1) perda da esperança em uma linguagem literal destituída de seus processos metafóricos e metonímicos; 2) perda da ilusão de autonomia do sujeito em relação à linguagem.

Conforme exposto, o gozar da barata se dá através da manducação. Gozo que vínculo à literalidade, uma vez que resiste à metaforização e à produção de sentido. Gozo que provoca a cogitação de G.H. tanto sobre o caráter mortífero de tal experiência quanto sobre a dimensão de loucura do que lhe aconteceu. Loucura que G.H. associa diretamente ao contínuo, ao que não comporta o corte: “- a visão de uma carne infinita é a visão dos

²⁵ A tentativa impossível de fundir o vivido e o narrar foi expressa dessa maneira por Dorrit Cohn: “Le désir nostalgique d'une fusion magique de l'expérience passé et du récit présent se manifeste explicitement ici. Mais on a à la place un commentaire réflexif qui détruit toute magie, qui révèle l'écart entre la vie et le récit, entre la sensualité du moi de l'expérience et l' “insupportable logique” du moi narrateur.” COHN, Dorrit. *La transparence intérieure: modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Tradução do inglês: Alain Bony. Paris: Seuil, 1981, p, 184.

²⁶ BRANCO, Lúcia Castello. *Os absolutamente sós: Llansol – a letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000, p.21.

loucos” (*PSGH*, 14).

Estar em continuidade com a “própria coisa” é justamente consisti-la sem nomeá-la, sem ultrapassá-la:

“Sentada, consistindo, eu estava sabendo que se não chamasse as coisas de salgadas ou doces, de tristes ou alegres ou dolorosas ou mesmo com entretons de maior sutileza – que só então eu não estaria mais transcendendo e ficaria na própria coisa. Essa coisa cujo nome desconheço, era essa coisa que, olhando a barata, eu já estava conseguindo chamar sem nome” (*PSGH*, 86)

Nota-se que ao estar “consistindo” G.H. não “sabe”, mas “estava sabendo”, pois “consistir” não admite um saber no presente. O que consiste interdita o dizer que já provocaria um deslocamento e um corte. Só se sabe que se “consistiu” no “só depois” em que o impossível já está perdido, e daí consistir já não mais “é” pois já “está” na cadeia de significações. E, então, se pode dizer com Lacan que “é na cadeia significante que o sentido *insiste*, mas que nenhum dos elementos da cadeia *consiste* na significação de que ele é capaz nesse momento.”²⁷

E é somente às custas da errância das palavras, das repetições, das associações, das substituições que o indizível encontra uma possível e parcial dizibilidade. Portanto, a “carne infinita” e perda transmuta-se 1) em oscilação significante, como por exemplo, as designações para a experiência que vão: do divino ao diabólico, do inferno ao paraíso, da vida à morte, da repulsa ao fascínio; 2) em ambivalência, exemplos: “nojo fascinante”, “morte vivificadora”; e 3) em substituição: neutro, nada, nó vital. Errância e polissemia são efeitos do trajeto do consistir impossível ao insistir em significantes sempre parciais.

²⁷ LACAN, J. A instância da letra no inconsciente. In: *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 506.

G.H. padece por saber que do viver só se terá notícias através do saber que se vive. O indizível irrompe em palavras que remetem para fora da lógica do sentido. Quando G.H. cogita fazer a “transcrição fonética” do que lhe aconteceu, pode-se ler uma notória secundarização do sentido. Pois, como se sabe, numa transcrição fonética, som e significação são independentes. Assim, se a paixão é padecimento, ela é também encanto, pois penso que G.H. também está seduzida pela linguagem que a enreda, basta lembrarmos das últimas palavras do relato, e poderá converter a perda em prêmio: “A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio.” (*PSGH*, 176)

A desistência da qual a narradora fala no final do relato poderia ser pensada como reconhecimento tanto de uma impossibilidade de literalização do acontecimento, em que a linguagem se destituisse da metáfora, quanto de que, como dirá G.H., só se terá a mudez através da voz, o vazio através da linguagem, a coisa através de um pedaço de coisa:

“Olha só o que é tudo: é um pedaço de coisa, é um pedaço de ferro, de saibro, de vidro. Eu me disse: olha pelo que lutei, para ter exatamente o que eu já tinha antes, rastejei até as portas se abrirem para mim, as portas do tesouro que eu procurava: e olha o que era meu tesouro! O tesouro era um pedaço de metal, era um pedaço de cal da parede, era um pedaço de matéria feita em barata. [...] Minha exaustão se prostrava aos pés do pedaço de coisa, adorando infernalmente. O segredo da força era a força, o segredo do amor era o amor – e a jóia do mundo é um pedaço opaco de coisa.” (*PSGH*, 136-137)

Neste fragmento, embora não se localize a elisão do significante que designa a coisa, ocorre uma operação homóloga a um processo metonímico: a coisa substituída por um pedaço de coisa, a barata substituída por sua antena, a parede substituída pela calça. Primeiramente, vê-se marcada a perda da coisa. E, na substituição, um deslocamento é

ênfatisado, o segredo não está na coisa, mas em suas partes. Ter na boca a massa branca da barata é o mais absoluto silêncio. Mas perder é possibilidade de ter o segredo crispado de subtrações, mas configurado.

O romance pode ser dividido em trinta e três seções e o fragmento que acabo de ler está situado na vigésima quarta seção do texto. À sua luz, retorno às seções anteriores e observo que, de certa maneira, a operação metonímica já se iniciara na sexta seção, quando G.H. prende a barata na porta do armário. Daí em diante, em diversos momentos, a barata será designada através de sua divisão: “Prendendo-a pelo meio do corpo, [...]” (PSGH, 71); “A barata de súbito vomitou pela sua fenda mais um surto branco e fofo.” (PSGH, 82); “Também ao sol estava a barata bipartida.” (PSGH, 85); “Eu só a pensara como fêmea, pois o que é esmagado pela cintura é fêmea.” (PSGH, 93) O contínuo se divide, o neutro é também fêmea. Ou seja, é preciso estar dilacerado para se participar do reino da vida. Autotomia, de acordo com o dicionário Houaiss, substantivo feminino oriundo da zoologia, “amputação espontânea de um membro do corpo que certos animais fazem em si mesmos com o fim de evitar predação.”²⁸

2.3) Dois textos: um literal-impossível, outro resto metonímico.

A reflexão seguinte está inspirada no ensaio de Vilma Arêas, *O resto da metafísica*, que propõe uma leitura de *Tabacaria*, 1928, de Álvaro Campos, heterônimo de Fernando Pessoa. A ensaísta, antes de acompanhar a feitura do poema, fornece

²⁸ HOUAISS, Antonio. Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Instituto Houaiss/ Editora Objetiva. Versão 1.0. Dezembro de 2001.

algumas coordenadas de leitura que, se apagasse a referência a Pessoa, poderia dizer referentes à Clarice²⁹: a tessitura de vozes; a impossibilidade de redução de qualquer uma dessas vozes que compõem a obra a uma única face, aqui é importante citar: “[...] e na direção de Beckett anos depois falando do próprio trabalho, a obra é completa em sua totalidade fragmentada, irreduzível a qualquer um dos lados.”³⁰; o fato da coisa vista jamais residir na coisa dita, sempre numa relação de sobra ou de falta e por fim a evidência do paradoxo da arte em sua relação de proximidade e distância quanto ao vivido.

Como efeito de todas as características enumeradas, o texto do poema se apresenta cindido entre um que está para ser feito no futuro, portanto não-existente (texto-1) e o outro (texto-2) que “é dado como o contexto do texto-1, como uma situação matéria-prima do texto-1; tal texto-2 está e é fingido ausente sob a forma de poema, porque está como o antes do poema”³¹. Se até aqui segui os passos do ensaio, doravante dele me separo, pois não poderia fazer acompanhar a construção do poema de Campos com a construção do texto de G.H..

O que fica é que cisão homóloga também pode ser apreendida no texto de G.H. que estaria cindido entre um texto que pertenceria ao registro do real indizível, ainda a ser escrito, não-existente, e outro texto, aquele que lemos, inscrito no registro simbólico e que seria uma metonímia do primeiro. Poderia estabelecer uma relação metafórica entre a barata-coisa e o texto literal-impossível, e entre o texto metonímico e o “segredo” que a

²⁹ Em outro momento, ao tratar de *Perto do coração selvagem*, a ensaísta já apontara a “sombra de Pessoa” rondando o texto de Lispector. ARÊAS, Vilma. Em torno de Teolinda Gersão e Clarice Lispector. In: *Cleonice Clara e sua geração*. 1 ed. Rio de Janeiro. Editora da UFRJ, 1995, 664-671.

³⁰ ARÊAS, Vilma. O resto da metafísica. p.1-2. Texto inédito.

³¹ *Ibidem*, p. 5.

narradora descobre num “pedaço de coisa”, numa “antena de barata”. Ou seja, o texto-metonímico pode ser escutado como uma evocação reiterada da possibilidade perdida de inscrição simbólica do texto literal-impossível, que se faz presente enquanto objeto perdido. E, neste ponto, voltamos à sintonia com o que, no poema de Campos, Vilma Arêas chamou de “enredo melancólico”.

Ainda sobre o texto-impossível e o texto-possível de G.H., proponho um outro excurso, novamente por *A maçã no escuro*.

2.4) Os efeitos da desistência em *A maçã no escuro* e em *PSGH*

Como em *PSGH*, em *A maçã no escuro* também se pode localizar um dizer para sempre perdido, nas palavras de Berta Waldman e Vilma Arêas: “O livro que não se escreve, o livro falhado dentro do livro que se escreve aponta para a imperfeição da palavra e da linguagem como instrumento de expressão estética.”³² Doravante, gostaria de argumentar sobre como a experiência falhada do dizer se delinea diferentemente em cada uma das narrativas.

Insisto nas palavras das críticas citadas acima sobre *A maçã no escuro*:

“A maneira como o livro desemboca numa avalanche de clichês e aforismos (inclusive chavões literários do romantismo) sela o fracasso da busca. A expressão cristalizada significa aqui claramente a **impossibilidade do discurso individual** e único na sociedade reificada; por tabela, a **impossibilidade da constituição de um sujeito particular**.”³³(grifos meus)

³² ARÊAS, V. e WALDMAN, B. Eppur, se muove. In: *Remate de males*. Campinas, 1989, p.164.

³³ *Ibidem*, p.166.

Guardemos esta consideração, enquanto elaboro a minha pergunta.

Primeiramente, algumas colocações do narrador sobre o papel em branco diante de Martim: “Ele não sabia que para escrever era preciso começar por se abster da força [...]” (*ME*, 170); “[...] mordida a ponta do lápis como um lavrador embaraçado por ter que transformar o crescimento do trigo em algarismos.” (*ME*, 170) Assim, sem querer abster-se da força e sem querer trocar o trigo pelos números, Martim opta pelo “silêncio intato” (*ME*, 173).

Opção que G.H. não fez. À pergunta de Martim: “Tocar na falta seria a arte?”, G.H. responde: “A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio.” (*PSGH*, 176) Ao abster-se da força e da pretensão de dizer tudo, G.H. faz o pacto simbólico. Desiste do inteiro, substitui e desloca para assim constituir uma voz singular que se afasta da estereotipia a que Martim retorna ao final da narrativa. Em *PSGH*, a desistência é condição para a resistência.

Reitero que faz parte da sucessão de transgressões de G.H.: ver o pobre, reconhecer-se subordinada às representações do outro, e reconhecer que “a liberdade é impossível; gesto nenhum poderá comprar, pois a vida do homem é um constante agregar-se, e volta-se sempre, ansioso, para o círculo estreito das dependências – aos seres, aos sentimentos, à injustiça,”³⁴ acrescento eu, à linguagem. E, dessas transgressões, desistências e impossibilidades, pode-se dizer que G.H. fez palavra e margem estreita de libertação. Da voz esculpiu a mudez. Deslocou-se do preencher para o emoldurar.

³⁴ SOUZA, Gilda de Mello e. O vertiginoso relance. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 91.

Capítulo 3: “Uma maçã cravada no flanco”: Macabéa

“se a vida e a morte não se apresentassem ambas a nós, não haveria inescrutabilidade alguma. Se houvesse apenas a escuridão, tudo estaria claro. É porque não há apenas escuridão, mas também luz, que nossa situação se torna inexplicável.”

Samuel Beckett

3.1) Maçã partida

Tanto em *PSGH* quanto em *HE*, a barata e Macabéa são designadas como aquilo que resiste à entrada na cadeia simbólica, impelindo narrador e leitor na direção a um nada onde nada falta: impossível angustiante. G.H., dividida entre o dizível e o indizível, pôde criar metonímias e metáforas e também produzir sentido a partir do não-sentido que a barata evoca. Conforme enfatizei no capítulo anterior, em *PSGH*, a barata não tarda a ser cindida através de uma operação metonímica e daí passa a produzir metáforas.

Tentar dizer o indizível engendra um texto de paradoxos indecidíveis. Lê-se nas primeiras linhas do relato: “E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar.” (*PSGH*,12) Esta primeira seção, a meu ver, concentra as formulações paradoxais mais agônicas, enquanto a última trabalha com tais paradoxos de uma forma mais distanciada, quando o não-saber e o impossível passam do abalo à escolha. Lê-se na última seção: “Chego à altura de poder cair, escolho, estremeço e desisto, e, finalmente me votando à minha queda, despesoal, sem voz própria, finalmente sem mim – eis que tudo o que não tenho é que é meu.” (*PSGH*, 177)

E no que diz respeito a *HE*? Poderíamos afirmar que o dilema de *HE* reside no fato de Macabéa, não podendo ser “uma cadeira e duas maçãs”, ser apenas “uma maçã cravada no flanco”? Macabéa, homologamente à Laura, também seria um trem sem sujeito, sem divisão? Será que poderíamos afirmar em termos absolutos que Macabéa não pode criar ou a impotência se inscreve em outra ordem, com outros termos? Afinal, no

decorrer do trajeto da escrita clariciana, G.H. afirmou: “manifestar o inexpressivo é a arte”, quem de forma mais contundente manifestou tal inexpressivo a não ser Macabéa? No entanto, tal criação não a desloca do âmbito da impotência para o âmbito da impossibilidade tal qual ocorre com G.H.. Impossibilidade entendida como resto não capturado pelo dizer. Impotência entendida como não poder dizer.

Em *HE*, a impotência da personagem provoca a impotência do narrador, uma vez que o suplemento por ele criado (suplemento entendido como aquilo que vem suprir uma falta sem nunca supri-la por inteiro, tal qual o poema *Tabacaria* de Álvaro de Campos, tal qual o texto que chamei “metonímico” de *PSGH*) não é eficaz a ponto de transformar a impotência de Macabéa em impossibilidade.

Macabéa, à primeira vista, parece ser ininterruptamente essa “vida primária que respira, respira, respira”, “ela vive num limbo impessoal”, “não se indagava”.¹ Afirmações que não tardam a ser desditas e instauram a divisão, a falta, o desejo, a metáfora: “vagamente tomava conhecimento da espécie de **ausência** que tinha de si em si mesma.”; “e levemente pensou”; “Pois até mesmo o fato de vir a ser uma mulher não parecia pertencer à sua vocação. A mulherice só lhe nasceria tarde porque até no capim vagabundo há **desejo** de sol.”; “Era assim: ficava **faminta mas não de comida**, era um gosto meio doloroso que subia do baixo-ventre e arrepiava o bico do seio e os braços vazios sem abraço.”; “procurou continuar **como se nada tivesse perdido**”; “ela era **quase** impessoal”. (Os grifos são meus).

Em outras palavras, Macabéa, ainda que “vagamente”, toma conhecimento e

¹ Conforme exposto em nota da introdução, Regina Pontieri toma Lucrécia como ancestral de Macabéa, um dos traços para a aproximação entre as duas personagens seria a “vinculação quase integral ao biológico”. PONTIERI, Regina. *Op. cit.*, p. 44.

pensa e finge, a fome não se reduz à necessidade, portanto pode ser chamada de desejo. Logo, o problema é que Macabéa é “quase”, pois no seu quase nada insinua-se um sujeito, uma das faces do dilema: “surpreendemos os escritores [referindo-se a Graciliano Ramos e à Clarice] numa grande discussão sobre o escrever, sobre o poder ou inabilidade das palavras, sobre a dificuldade de abordar com segurança **aspectos da subjetividade** de personagens de outra classe.”² (grifo meu) A subjetividade desse outro que não pode dizer não faz apelo a uma ética em que fica vetada àquele que pode elaborar toda possibilidade de “explicação e compreensão”? Não se pode ler a fragmentação e a impossibilidade de produzir sentido como efeitos de tal ética? Pois jamais o narrador saberá tudo daquilo que lhe é outro. Jamais poderá entender a subjetividade desse outro como identificada à sua própria e preencher as lacunas do não-entendimento com uma sonsa compreensão.

3.2) “Girassol nascido no túmulo”

Antes de prosseguir com a argumentação sobre a fragmentação como uma ética para a configuração da diferença, gostaria de pensar tanto a relação entre fome e desejo quanto entre corpo e metáfora. Conforme já marquei na leitura de *PSGH*, comer e vomitar são tanto “gestos”³ quanto metáforas. Em *HE*, o corpo de Macabéa é visto da perspectiva do narrador, ponto de irradiação do simbólico, o que faz com que ele se torne fonte de metáforas.

As metáforas corporais produzidas pelo narrador de *HE* manifestam a dor de

² ARÊAS, Vilma. Convenção e Expressão em Graciliano Ramos e Clarice Lispector. In: *Anais da ABRALIC*, Porto Alegre, 1, 1988.

³ Ver o tópico “Gramática da manducação”.

viver e de escrever: “A dor de dentes que perpassa esta história deu uma fígada funda em plena boca nossa.” (*HE*,11); “A vida é um soco no estômago” (*HE*, 83); “Será que o meu ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar?” (*HE*, 57). Paradoxalmente, as palavras do narrador apontariam para uma lucidez que, em consonância com as percepções de Macabéa, não se articularia em palavras mas estaria impressa na dor. O grito, presente em um dos títulos, seria a marca de insuportabilidade dessa dor de dentina exposta que percorre a narrativa como suplemento fracassado das palavras que Macabéa não articula.

O corpo da barata provoca em G.H. um “nojo fascinante”. Em *AV*, o corpo parece muitas vezes só provocar fascínio, como é o caso da narradora que diz que, como os gatos, comerá a própria placenta. Em *HE*, resta apenas o nojo.

Em *HE*, o corpo convocado parece ser também o corpo nauseado do próprio leitor ao ser confrontado com os “retratos” de Macabéa. O narrador, no lugar de nos descrever a imagem corporal de Macabéa refletida no espelho, nos dá um espelho vazio e, até aqui o “retrato” poderia ser também o de G.H. ou o do próprio narrador, no entanto o traço de diferença não tarda a aparecer, algo se reflete na pia: “Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com a sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço não refletia imagem alguma.” (*HE*, 25) Outro “retrato”, agora através de Olímpico: “- Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer.” (*HE*, 60) Mas se Olímpico falou da repugnância que Macabéa provocava, as colegas de quarto não lhe disseram que ela cheirava mal. Mas o leitor sabe.

E sabe também que além de repugnante, seu corpo é duplamente inútil, pois não serviria para a prostituição e tampouco para a gravidez, seus “óvulos são murchos como

cogumelos cozidos”. Macabéa não é fértil, mas também não é assexuada: “Penso no sexo de Macabéa, miúdo mas inesperadamente coberto de grossos e abundantes pêlos negros – seu sexo era a única marca veemente de sua existência.”(HE, 70) Se para o corpo neutro, há possibilidade de sexuação, para a fome, há possibilidade de se transformar em desejo.

O desejo aparece, em HE, como um dos últimos indícios da vida: “até no capim vagabundo há desejo de sol”, “Ela nada pedia mas seu sexo exigia, como um nascido girassol no túmulo” (HE, 70) No incessante dizer e desdizer do narrador (até que a morte o cale), a fome ora liga-se à comida e reduz-se à necessidade, ora ganha dimensão metafórica e passa à dimensão do desejo. Num momento, o pote de creme para pele, se pudesse ser comprado, seria comido. Noutra, Macabéa perde o apetite de comida e só lhe resta “a grande fome” (HE, 39).

3.3) Do eu ao ela: iminência e divisão

No primeiro capítulo, enfoquei apenas a faceta mais evidente da máscara em HE, aquela que a própria Clarice Lispector revela, ou seja, ela, a autora, comparece mascarada de homem para construir o relato. No entanto, ao ouvir o narrador dizer que o personagem principal da narrativa é a morte e ao vê-lo confessar que é a máscara confessa de Clarice Lispector, é praticamente impossível não pensar que o ano da escritura de HE é o ano da morte de Clarice e que tal fato pode ter afetado a construção narrativa e, daí, engendrar uma possibilidade de leitura, visto que representar a própria morte está desde sempre interdito ao sujeito, daí Clarice mascarar-se de Macabéa para

morrer. No nome próprio, Macabéa, a evocação da morte. Nome que foi dado por uma promessa que a mãe fizera a Nossa Senhora da Boa Morte caso a filha, que nascera quase morta, vingasse. Lembremos que *macchabée*⁴, em francês, significa cadáver. Além da afinidade sonora entre “Macabéa” e macabra.

Em outras palavras, penso que a impossibilidade da primeira pessoa do singular, no caso Clarice, viver sua própria morte engendra a possibilidade de uma terceira pessoa ficcional que morre⁵, no caso Macabéa. Gostaria de enfatizar que tal procedimento de divisão do sujeito pode ser localizado em outra narrativa em que a morte é a personagem central. Refiro-me à pequena obra-prima de Maurice Blanchot intitulada *L'instant de ma mort*.⁶ Em *Demeure*, Jacques Derrida explorou suficientemente a estratégia narrativa de Blanchot que, ao tratar da experiência autobiográfica em que quase foi fuzilado durante a Ocupação alemã, apresenta um narrador em terceira pessoa justamente para marcar a impossibilidade de enunciá-la na primeira pessoa: quem morre é sempre um outro.⁷

Tanto em *L'instant de ma mort*, como em “A imitação da rosa” e em *HE* é uma “iminência de” que estrutura a narrativa. Lê-se em *HE*: “É a visão da iminência de. De quê? Quem sabe se mais tarde saberei.” (*HE*, 12) Nesses dois textos de Clarice, acentua-se a divisão para, em seguida, dissolvê-la. Duas imagens retornam. Uma de “A imitação da rosa”, quando o gozo deixa de ser iminência e dissolve a divisão de Laura entre duas

⁴ DANTAS, Luiz. Comunicação pessoal, 1998.

⁵ Sobre isso nos diz Dorrit Cohn: “[...] Mais si un narrateur doué d'une telle mémoire peut nous dire de ce qu'il pensait au tout début de sa vie, aucun narrateur ne peut nous dire ce qu'il pense quand il est à sa dernière extrémité.” COHN, Dorrit. *Op. cit.* p. 169.

⁶ BLANCHOT, Maurice. *L'instant de ma mort*. Paris: Fata Morgana, 1994.

⁷ DERRIDA, Jacques. *Demeure, Maurice Blanchot*. Paris: Galilée, 1998. Anteriormente, Freud já colocara: “É verdade que a afirmação ‘Todos os homens são mortais’ é mostrada nos manuais de lógica como exemplo de uma proposição geral; mas nenhum ser humano realmente a compreende, e o nosso inconsciente tem tão pouco uso hoje como sempre teve, para a idéia de sua própria mortalidade.” FREUD, Sigmund. O estranho. (1919) Tradução: Eudoro de Souza. *Obras completas*. Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976, 301-302.

máscaras. Outra de *PSGH* quando, sob o efeito do gozar da barata que suspende a divisão, G.H. pensa a loucura como uma carne sem cortes. Em *HE*, também vigora a ameaça de supressão do sujeito, primeiramente, através da alienação radical de Macabéa e depois, definitivamente, através da morte. Na literatura, a de Macabéa, na vida, a de Clarice.

3.4) Alberto Caeiro e Macabéa: nítidos como um girassol?

Ao falar de Macabéa, por que convocar Alberto Caeiro, o mestre dos heterônimos e do ortônimo?

As leituras de Eduardo Lourenço, *Fernando Pessoa revisitado*, e de Leyla Perrone-Moisés, *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, talvez me indiquem algumas vias possíveis para demarcar a especificidade da impotência de Macabéa, uma vez que no início deste capítulo afirmei que, a partir da afirmação de G.H.: “Manifestar o inexpressivo é a arte”, eu poderia dizer que Macabéa também cria, ou melhor, manifesta o inexpressivo. Logo, antes de passar à leitura de Caeiro por Lourenço e por Perrone-Moisés, tento precisar em que direção penso o “ato estético” de Macabéa.

Existe uma homologia entre G.H. diante da barata e de Macabéa diante da linguagem. Homologia que funda uma relação estética, na acepção que lhe confere Gérard Pommier: “a relação estética é aquela que faz lembrar, no plano sensível, a distância que nos separa de nosso ser, que rememora um abandono primeiro.”⁸ Neste

⁸ POMMIER, Gérard. *A exceção feminina: os impasses do gozo*. Tradução: Dulce M. P. Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p.91.

abandono primeiro, as palavras escapam à sua utilidade, escapam à significação circunscrita e, então, instaura-se o espaço aberto para polissemia, para o infinito das significações diante do qual se está desamparado. Espaço polissêmico que no limite é também do não-sentido, pois se tudo pode significar tudo, também pode significar nada. Por este espaço polissêmico, morada do ser, G.H. passa: o que é o gozo deste corpo vivo, orgânico? é o neutro, é o nada, é o Deus, é o nó vital? Neste desamparo se situa Macabéa que não cessa de indagar: “o que quer dizer eletrônico?”; “O que quer dizer cultura?”; “O que quer dizer renda per capita?”; “O que é conde? É príncipe?”. Até Olímpico lhe dizer que ela “é impossível”, ao que ela retruca espertamente: “É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível?” (HE, 48).

Com isso quero dizer que, de alguma forma, as poucas palavras que Macabéa diz apontam para o “inexpressivo” que emerge da fala de G.H.. No entanto, o traço que faz cessar a homologia entre as duas personagens é que G.H. delineia uma trajetória rumo ao não-saber e ao não-sentido, o inexpressivo é resto de uma elaboração simbólica da narradora. E disso ela sabe e enuncia. Macabéa manifesta esse inexpressivo, mas não sabe que manifesta. Eis a questão.

À primeira vista, tanto Alberto Caeiro quanto Macabéa podem ser pensados como inseridos “no universo com a naturalidade de um rio ou de uma árvore”⁹. A leitura de Eduardo Lourenço parte justamente daquilo que chama de “equivoco de base” referindo-se ao fato de José Augusto Seabra ter assimilado Caeiro a um “grau zero de poesia”. Vale a pena citar as palavras de Lourenço porque elas ajudam a situar não só Macabéa, mas também outras personagens de Clarice que, à primeira vista, também poderiam ser

⁹ LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado. Leitura Estruturante do Drama em Gente*. Lisboa: Moraes, 1981, p. 173.

tomadas como para alguém ou para além da cisão:

“Na verdade o “grau zero de poesia” supõe uma palavra poética o mais próxima possível (ou aquela que mais claramente se anula) do real que visa por não poder sê-lo. Não é o caso de Caetano. O “que ele diz” (e também o que Pessoa ou Campos dizem que ele diz) é de facto a expressão de uma vontade de não-poesia, como José Augusto Seabra o sublinha com pertinência. Mas o que ele é, do que vive em cada poema é da *distância* (infinita) que separa consciência e mundo, olhar e coisa vista. Caetano nasce para anular, mas é no espaço que separa olhar e realidade, consciência e sensação que o seu verbo (a sua voz) irónica e gravemente se articula.”¹⁰

Ao ler a poesia de Alberto Caetano, Leyla Perrone-Moisés também corrobora para a tese sobre a divisão de Caetano. Primeiramente, circunscreve nos poemas os momentos de “visão direta do mundo” que seriam manifestos através de verdadeiros “haicais”¹¹. A ensaísta pinça em Caetano o que chama de “haicais perfeitos ou quase perfeitos” para em seguida recolocá-los “no contexto dos poemas completos, todos os 'haicais' revelam-se 'cápsulas de poesia' (Octavio Paz) decompostas e expandidas pela mente analítica de Caetano.”¹² Daí, poder ler, também em Caetano, o dilaceramento, a contradição: “O que impede Caetano de escrever apenas haicais, é o mesmo que impede o poeta Caetano de coincidir plenamente com o Mestre Caetano. O poeta Caetano, contrariamente ao que propõe o Mestre, 'passa para além da realidade imediata', não confia na simples percepção do real das coisas.”¹³ Face homóloga da impossibilidade de harmonizar o “viver” e o “saber que se está vivendo” que se delineia pela obra clariciana. E principalmente: “Note-se que falei

¹⁰ LOURENÇO, Eduardo. *Op. cit.*, p. 36.

¹¹ Diz a ensaísta: “O haikai não pode ser composto por uma mente analítica ou conceptual, porque busca comunicar a primeira sensação provocada pelo objeto, antes que a consciência dele se apodere e a razão comece a abstratizá-lo. O haikai é sintético e concreto. Exprime e comunica, de modo imediato, uma sensação de absoluto frescor. [...]” PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982, p. 135.

¹² *Ibidem*, p. 144.

¹³ *Ibidem*, p. 143.

em uma 'arte da naturalidade existencial'. Trata-se, com efeito, no Zen como em Caeiro, de uma naturalidade buscada e cultivada. A 'simplicidade' de Caeiro, como a dos mestres Zen, não é o das crianças ou dos pobres de espírito, mas resultados de um processo, [...]”¹⁴. A homologia pode ser estabelecida - Caeiro e Macabéa não escapam à divisão - e a diferença não tarda a se insinuar, uma vez que a “naturalidade” de Macabéa não é buscada nem cultivada.

Rodrigo S.M., a certa altura, nos diz que não havia em Macabéa miséria humana. Esta fala do narrador e inúmeros outros indícios – as perguntas que são um lampejo certo de sabedoria pois apontam justamente para um não-saber impossível de ser convertido em saber, a atenção naquilo que não significa, a sensibilidade musical – me fazem pensar que Macabéa não pode ser categorizada entre os pobres de espírito, a ela não falta o “delicado essencial”, no entanto não saber que sabe, não poder simbolizar mesmo que parcialmente suas camadas e camadas de carência, fazem dela não só a irrupção do impossível, mas também do impotente. Impotência da personagem que se dissemina em impotência do narrador e da literatura.

Em suma, penso que Caeiro e Macabéa se afinam tanto num primeiro momento em que evocam uma vida, miticamente, natural, quanto num segundo em que se enfatiza a divisão, e se desafinam quanto a ter ou não ter uma voz para articulá-la.

¹⁴ *Ibidem*, p. 121.

3.5) “Resto cantável”

G.H. pôde distinguir a “impotência que desespera da impossibilidade que liberta”¹⁵, impossibilidade que diz de uma verdade impossível, mas que se cifra e se decifra no texto mais paradoxal de Clarice Lispector: *A paixão segundo G.H.* Rodrigo S.M., narrador de *HE*, se enclausura na impotência desesperada de Macabéa e da palavra que a evoca, provocando uma “série de esgotamentos inesgotáveis”¹⁶ no texto mais contraditório, mais fragmentado (de uma fragmentação diferente dos paradoxos insolúveis de *PSGH* ou das associações livres de *Água viva*, por exemplo) e mais desesperador de Clarice Lispector: *A hora da estrela*.

No primeiro tópico deste capítulo, aponte o movimento do narrador de dizer e desdizer. A tal movimento volto agora, tentando dialogar com o que Vilma Arêas chama de “leviandade” do narrador, isto é também, seus movimentos ambíguos e irresolutos: “Ao primeiro contato com *A hora da estrela*, imediatamente percebemos que a palavra do narrador tem um fundo falso que desequilibra em suas proposições e que funciona como tela na superfície da qual essa palavra é invertida, problematizada ou despudoradamente exposta na própria inconseqüência. A leviandade é sua marca registrada”¹⁷. Isso posto, ensaísta aponta no texto as inúmeras contradições que o regem. Contradições que são lidas como efeito da irredutibilidade da diferença de classes. Proponho-me a repensar tais contradições e apontar uma outra direção para o seu entendimento.

Anteriormente, eu havia dito que para falar de tal diferença, do outro radical que

¹⁵ JULIEN, Philippe. *O estranho gozo do próximo: ética e psicanálise*. Tradução: Vera Ribeiro. Revisão técnica: Marcos Comaru. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p.173.

¹⁶ Esta é a expressão de que Deleuze se vale para sintetizar o mecanismo que define a aporia nos textos de Samuel Beckett. In: *L'épuise*. Paris: Minuit, 1992, p.69.

¹⁷ ARÊAS, Vilma. Convenção e Expressão em Graciliano Ramos e Clarice Lispector. In: *Anais da ABRALIC*, Porto Alegre, 1, 1988, p. 80.

Macabéa é, parecia haver uma ética que impediria qualquer esforço de identificação (“a pretendida identidade só pode ser vivida idiotamente”, diz com razão Vilma Arêas), de explicação, de resolução em uma categoria e em um sentido unívoco. Em outras palavras, a contradição e a fragmentação, que mantêm a irresolução, parecem-me uma ética de manutenção da alteridade e da diferença, impedindo, assim, a totalidade e o totalitário. Evidentemente, que falar em resguardar diferenças aqui não implica em consentir com o *status quo* da pobreza.

O movimento de contradizer conduz-me à leitura de um dos textos de Samuel Beckett: *Malone morre*, 1951. Cito então um momento que considero privilegiado deste movimento ininterrupto de afirmação e de negação do discurso:

“[...] Da montanha me vinha **uma outra alegria**, a das luzes dispersas ao cair da noite, unindo-se em manchas apenas mais claras que o céu, menos claras que as estrelas e que a menor lua extinguiu, que se apagavam sozinhas, **mal tinham sido acesas**. Eram coisas que mal e mal eram, nos limites extremos do silêncio e da escuridão e logo cessavam. É assim que eu raciocino atualmente, como bem me apraz. De pé, diante da alta janela, eu me entregava a essas coisas, esperando que terminassem, **tenso em direção à alegria finda**. Mas minha preocupação no momento é **menos com essas futilidades** do que com minhas orelhas, donde saem dois tufo impetuosos de pêlos amarelos provavelmente, amarelecidos pela cera do ouvido e a falta de cuidados, e tão longos que chegam a esconder os lóbulos.”¹⁸ (grifos meus)

Inicialmente, o leitor é surpreendido por uma bela carga lírica: longe da plenitude da noite, do luar e das estrelas, a beleza é flagrada justamente no evanescente, “mal e mal eram”, no fugaz, “logo cessavam”, e no nostálgico, “alegria finda”; neste momento preciso, a alegria, mesmo que fugaz, é afirmada. Em seguida, um “mas” quebra não só a

¹⁸ BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Tradução: Paulo Leminski . São Paulo: Brasiliense, 1986, p.40.

carga lírica, que existe e existiria mesmo que se falasse de carniça e de crime e castigo, mas principalmente o valor do que foi dito, o passado, num instante, converte-se em “futilidade” e outra vez é acionada uma desestabilização do que tentava se firmar, ou seja, o lirismo não se estabelece como centro do enunciado em questão. Foi deslocado. Contradito.

A contradição é uma pista para pensarmos no porquê Malone não morre, no porquê da negatividade não se consumir através de um corpo morto. O que se tem é um corpo quase morto. Dizer sim à vida, de acordo com o pensamento “absurdo” de Camus, é uma opção pela não resolução do impasse que é a vida, é não fazer da morte redenção ou esperança. Dizer sim à vida é prolongar a agonia

Assim, viver é resistir a tudo que poderia ser resolvido pela morte que, conforme foi visto, suprime definitivamente a divisão. Em vez da morte e suas promissões serem uma saída para a vida, é esta que sem promissões é saída para tudo que seria resolvido pela morte, logo, manter-se na vida é manter-se sem resoluções e disso saber.

Assim, se Beckett ainda dá a voz ao seu narrador, se Malone fala e se contradiz, se os restos cantam, talvez seja porque se concorda com Blanchot, e então: “A arte não lhe deu esse infortúnio, nem mesmo o ajudou a isso mas, pelo contrário, esclareceu-o, ‘foi a consciência da infelicidade’, a sua nova dimensão. A arte é, em primeiro lugar, a consciência da infelicidade, não a sua compensação.”¹⁹

Homologamente em *HE*, escrever é reunir os cacos deixados pela impossibilidade de ação concreta, de qualquer performatividade da literatura que não transforma a impotência de Macabéa em impossibilidade.

¹⁹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 69.

Berta Waldman, em “O estrangeiro em Clarice Lispector”, foi sensível à crise da literatura e da verdade que *HE* expressa:

“Dizer a verdade é, pois, um projeto impossível, como propõe ironicamente o romance no momento em que Macabéa consulta a cartomante para que lhe preveja o futuro. [...], e a palavra humana apresentada ao leitor com o peso da palavra de Deus mostra-se em baixa. Degradada, mesclada à magia divinatória, atualizada na palavra da cartomante, **é oca e sem peso a voz de Deus.**”²⁰ (grifo meu)

As palavras grifadas referem-se a uma perda da dimensão do Sagrado e de suas garantias de Verdade *a priori* e podem ser articuladas diretamente com o que Yves Bonnefoy diz sobre a melancolia em seu Prefácio ao livro de Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*:

“[...] et rien n'est certes plus justifié que cette sorte d'étude, car la mélancolie est peut-être ce qu'ont de plus spécifique les cultures de l'Occident. Née de l'affaiblissement du sacré, de la distance que croît entre la conscience et le divin, et refractée et reflétée par les situations et les oeuvres les plus diverses, elle est l'écharde dans la chair de cette modernité qui depuis les Grecs ne cesse de naître mais sans jamais en finir de se dégager de ses nostalgies, de ses regrets, de ses rêves.”²¹

Localizar uma tonalidade melancólica na escritura clariciana como efeito de uma crise e evocação da perda, poderia situar Clarice Lispector numa determinada linhagem da modernidade. A melancolia compareceria não pela via da patologia ou do psicológico como já adiantara Plínio Prado Jr., mas como uma figuração que condensa temas fulcrais para a modernidade: a reiterada ênfase na perda de uma nomeação inequívoca e plena, a

²⁰ WALDMAN, Berta. O estrangeiro em Clarice Lispector: uma leitura de *A hora da estrela*. In: ZILBERMANN, Regina (org.) *A narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998, p.101.

²¹ BONNEFOY, Yves. “Préface”. In: STAROBINSKI, Jean. *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard, 1997.

ironia, a morte. Pelo viés da melancolia já foram lidos: Baudelaire²², Drummond²³, Benjamin²⁴, Marguerite Duras²⁵, todos esses que com poéticas infinitamente singulares evocam o luto infinito de Antígona. Em *De l'hospitalité*, Derrida, ao ocupar-se da leitura de *Édipo em Colono*, enfatiza a impossibilidade de luto de Antígona e Ismene diante do desconhecimento do lugar do túmulo de Édipo. E, diz ainda, que o choro de Antígona é antes pela privação do luto do pai do que pela morte em si, o que acaba por votá-la a um luto infinito²⁶ – melancólico. Nessa leitura, poderíamos pensar a condição de Antígona como a condição da própria narrativa como refém do não-sentido, das descontinuidades, dos vazios e dos lamentos engendrados pelo tempo, pelo outro, pela linguagem, pela história. Nessa vertente melancólica, gostaria de incluir Virginia Woolf, com destaque para o monólogo de Bernard que encerra *The waves*, e excluir Kafka. Para a exclusão do último corroboram as palavras de Jorge Almeida: “Kafka não compartilha da 'melancolia da impossibilidade de expressão' de tantos de seus contemporâneos.”²⁷ Também não me atreveria a categorizar Beckett.

Sim, *A hora da estrela* veicula uma crise da literatura, mas voltemos à sua especificidade. Impotência (fundante em *HE*) e impossibilidade (reveladora em *PSGH*) seriam as duas dimensões em que se inscrevem e se distinguem as narrativas de *PSGH* e de *HE*. Sendo que em *HE*, as duas dimensões coabitam e ganham proporções mais acentuadas. A partir da iconografia melancólica, Lambotte tematiza o desespero melancólico face aos limites do pensamento: “A Melancolia brinca com um compasso

²² STAROBINSKI, Jean. *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard, 1997.

²³ CAMILO, Vagner. *Drummond da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê, 2001.

²⁴ LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002.

²⁵ KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

²⁶ DERRIDA, Jacques. *De l'hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy, 1997, p.99-101.

²⁷ ALMEIDA, Jorge. *Op.cit.*

tornado fundamentalmente inútil e seu olhar se perde nos confins da impotência”²⁸

Sim, em *PSGH*, a protagonista também esbarra nos limites do pensamento, da palavra e no vazio constituinte, instauradores de um não-saber implacável. Não-saber que, no entanto, ganha uma dimensão de revelação e ultrapassamento libertador, ou seja, a conjuntura da perda pela qual G.H. passa poderia ser tomada como melancólica, o que no entanto não se consuma, visto que é redimensionada pela possibilidade de fragmentariamente dizê-la. Ouçamos mais uma vez: “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. -----” (*PSGH*, 179) Rodrigo S.M. não adora, se exaspera. E, no lugar do compasso inútil para a medição e o cálculo, tem em sua mão a pena impotente, mas não pode ceder ao silêncio, ao branco da folha. A impotência da palavra e a impossibilidade de calar engendram a contradição. Contradição que penso ser a forma de manter a irresolução e a tensão, impedindo a totalização da impotência. Existem cacos e restos clamando por uma forma, não por um sentido, este definitivamente não há. A literatura não pagará a dívida, apenas lhe dará uma moldura.

²⁸ LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Tradução: Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000, p.51.

Capítulo 4: “Mosaicos estilhaçados”:
indagações em torno de Virginia Woolf e Clarice Lispector

“[...] the riot and babble of voices; and all the drops are sparkling, trembling, as if the garden were a splintered mosaic, vanishing, twinkling; not yet formed into one whole; and a bird sings close to the window. I heard those songs. I followed those phantoms.”¹

Virginia Woolf

¹ WOOLF, Virginia. *The waves*. Introduction and notes: Kate Flint. England: Penguin Books, 2000, p.190. Segue o trecho traduzido: “[...] o tumulto e o balbucio de vozes; e todas as gotas cintilam, tremulam, como se o jardim fosse um mosaico estilhaçado, evanescente, cintilante; ainda não conformado em uma unidade; e um pássaro canta perto da janela. Ouvi esses cantos. Segui esses fantasmas.” In: WOOLF, Virginia. *As ondas*. Tradução: Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.184.

4.1) Ponto de chegada, ponto de partida

A associação da obra de Clarice Lispector à obra de Virginia Woolf não se esgota nesta impressão de Lúcio Cardoso: “Não há, nunca houve Joyce em Clarice, há Virginia Woolf.”², críticos do quilate de Benedito Nunes e de Solange Ribeiro de Oliveira também vincularam as duas poéticas em questão³. No entanto, no panorama da crítica brasileira, faltam estudos que se disponham a analisar relação tão insinuada⁴.

A primeira questão que localizo para análise refere-se à criação artística como modo de captação e de representação da alteridade. Tanto G.H. e Rodrigo S.M., quanto Lily Briscoe, personagem de *To the lighthouse*, 1927, de Virginia Woolf, percorrem trajetórias homólogas – a estranheza, o esvaziamento – na tentativa de dar uma forma, pela palavra ou pela pintura, aos enigmas indissolúveis encarnados pela barata, por Macabéa e por Mrs. Ramsay.

Deste ponto de partida, chega-se ao conflito entre o vivido e a palavra, o informe e a forma. O vivido indistinto⁵ – real – assume uma configuração possível através de uma operação simbólica de distinção e de fragmentação – a pintura ou a escritura.

Em *A paixão segundo G.H.*, a incorporação da barata enquanto vivido informe terá de ser fragmentada para entrar na cadeia simbólica. O real evocaria um nada sem faltas, o simbólico corresponde à introdução da falta, à fragmentação. A obra então seria uma reunião de fragmentos que evocariam o vivido e representariam parcialmente - mas

² CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1970, p.288.

³ NUNES, Benedito. *Op.cit.* E OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Op.cit.*

⁴ Até o presente momento, tive contato com um único trabalho que se propôs a examinar as duas obras. A autora, Bernadete Pasold, mapeou exaustivamente temas e procedimentos comuns às duas autoras e assinalou algumas diferenças, sem que, contudo, chegasse, a meu ver, a uma articulação analítica satisfatória, permanecendo, como o próprio título do trabalho sugere, num âmbito genérico. PASOLD, Bernadete. *Themes and narrative techniques in the novels of Virginia Woolf and Clarice Lispector*. São Paulo, USP. Tese de doutorado.

⁵ MILNER, Jean-Claude. *Les noms indistincts*. Paris: Seuil, 1983.

jamais totalmente - um impossível a cada instante perdido.

Em *To the lighthouse* e em *The waves*, 1931, parece-me que a questão adquire uma configuração um pouco diferente: o vivido informe corresponde a um estilhaçamento indistinto que clama por uma forma simbólica que reúna os fragmentos. No entanto, desta torrente de fragmentos não se poderá ter uma configuração total, mas apenas fragmentária. E então recai-se no dilema delineado em *A paixão segundo G.H.*: da coisa só se tem notícias através de um pedaço de coisa.

Delineada esta intrincada discussão temática, penso que ela deve ser articulada aos processos narrativos, principalmente à feição que assume o narrador.

No tópico “Martim e G.H.: problematizando o foco narrativo”, aponte o paradoxo que vigora tanto em *ME* quanto em *PSGH*. Em *ME*, o protagonista se toma como referência para destruir e recriar o mundo e no entanto o foco narrativo está na terceira pessoa do discurso. Em *PSGH*, a protagonista se apreende de múltiplos pontos de vista que no entanto se confinam na primeira pessoa do discurso. Aponte também que o drama da enunciação é um dos eixos centrais de *A hora da estrela*, uma vez que o drama do narrador parece estar diretamente ligado ao fato de Macabéa estar impedida de assumir a primeira pessoa do discurso. Lembro ainda que Roberto Schwarz e Gilda de Mello e Souza chamaram a atenção para o que consideram uma falha de perspectiva tanto em *PCS* quanto em *O lustre*, isto é, os pontos de vista de Joana e de Virginia contaminam o ponto de vista do narrador, o que impede que os outros pontos de vista sejam configurados como particulares. Em contrapartida, Ann Banfield, em “Le Nom Propre Du Réel”, aponta nos romances de Virginia justamente a presença desse narrador em terceira

pessoa que favorece a captação de muitos ângulos de visão.⁶

Assim, o ponto de partida – os efeitos específicos da enunciação em primeira ou terceira pessoa – alarga-se em espirais e engendra outras questões. Como os narradores, em primeira e em terceira pessoa, portam-se frente a histórias que não convencem mais como biografias formadoras de uma identidade? Considerando que a busca de uma unidade perdida para a obra é reflexo da busca de uma identidade impossível para as personagens, em que medida se articulam o fluxo de consciência como tentativa de captação direta do que se passa na mente das personagens, portanto fragmentário e lacunar, e os restos da presença de narradores que buscariam tramar um fio articulador através da análise? Seria o estilo narrativo enquanto estilo do autor o responsável por uma certa unificação que faz com que tenhamos uma obra? Pois tanto em Virginia quanto em Clarice (ainda que com as falhas apontadas) localiza-se a captação de uma personagem através de vários ângulos sem que a cada um desses ângulos corresponda um estilo singular, distinto. Quais as questões que advêm do fluxo de consciência em terceira pessoa ? E do fluxo em primeira pessoa?

Não responderei a tais perguntas neste trabalho. Meu objetivo neste momento é apenas mostrar um primeiro plano de análise para a comparação entre Virginia e Clarice. Encerrar uma trajetória menos com uma conclusão do que com algumas interrogações que são efeito do caminho até aqui percorrido.

⁶ BANFIELD, Ann et al. *Le Nom Propre Du Réel*. Traduction: Jean-Marie Marandin. In: *Cahier Jean-Claude Milner*. Lagrasse: Verdier, 2001, p. 261.

4.2) A criação: perda e permanência

O primeiro nó atando procedimentos estéticos de Virginia Woolf e de Clarice Lispector foi engendrado pelo contraste entre dois textos críticos, a saber: “A meia marrom” de Erich Auerbach⁷ e “Awareness and fact” de Ralph Freedman⁸. O primeiro texto ocupa-se de *To the lighthouse* e aponta como característico deste romance a secundarização do evento externo. O segundo faz um percurso pela obra de Virginia e insiste na preocupação em afastar a obra da autora do solipsismo cuja característica seria justamente secundarizar o evento externo, o fato.⁹

Poderia seguir Freedman e aproximar questões pertinentes a *To the lighthouse*, a *A paixão segundo G.H.* e a *A hora da estrela*. Em *To the lighthouse*, Freedman localiza duas metáforas centrais: a janela e o farol. Segundo ele, a janela, que pode ser correspondente ao ponto de vista de Mrs. Ramsay, significa ao mesmo tempo: i) ponto de união entre dentro e fora, sujeito e mundo; ii) isolamento e ilusão perspectiva. Como contraponto, o farol independe da consciência e da imaginação, é exterioridade e fato. Diria que em *A paixão segundo G.H.* ocorre um conflito homólogo, isto é, convivem na narrativa tanto a visão subjetiva de G.H., simultaneamente dependente e distinta do outro, quanto a existência da empregada e da barata como alteridade radical. Evidentemente, o

⁷ AUERBACH, Erich. *A meia marrom. Mimesis*. 2ª ed. revisada. São Paulo: Perspectiva, 1987.

⁸ FREEDMAN, Ralph. *The lyrical novel*. Princeton: University Press. London: Oxford University Press, 1963.

⁹ Jean Alexander também faz referência explícita a essa mesma questão: “Her [referindo-se a V. Woolf] sense of reality from the beginning is far from solipsistic, and the problems with which the external world confronted her are very probably universal problems of loneliness, the need for relatedness, the knowledge of suffering, disillusion, danger, and confusion in all ways that an individual meets the world.” ALEXANDER, Jean. *The venture of form in the novels of Virginia Woolf*. Port Washington and London: Kennikat Press, 1974, p.7. Também Jacqueline Latham, na introdução a uma antologia de ensaios sobre Woolf, destaca a conclusão de Moody sobre a obra de Woolf: “[...] The full meaning of her preoccupation with the inner life of the individual is that she sees that life to be inseparable from the life of society and civilization, and to be, moreover, its vital centre – both that which creates them and that which they exist to serve.” LATHAM, Jacqueline E.M. *Critics on Virginia Woolf*. Florida: University of Miami Press, 1979, p. viii.

leitor poderia objetar que o farol, de um lado, e a barata e Macabéa, de outro, são metaforizações da alteridade de ordem completamente distintas, pois certamente faz muita diferença o fato da barata e, principalmente, de Macabéa serem corpos vivos. Sem dúvida, a objeção é pertinente, o que no entanto me faz aproximá-los é o fato de pertencerem à ordem de objetos que impulsionam e problematizam o narrar.

Considerando esse fato que se torna um enigma - a presença ostensiva de algo que impulsiona a narrativa – poderia isolar uma outra relação em *To the lighthouse*, esta relação condensa questões como esvaziamento do eu, perda, permanência e criação, refiro-me à relação entre a pintora Lily Briscoe e Mrs. Ramsay. Se em *A paixão segundo G.H.*, valendo-se da primeira pessoa, e em *A hora da estrela*, alternando primeira e terceira pessoa, Clarice dispõe diretamente do espaço narrativo para problematizar as questões de representação do enigma do outro pelo sujeito, Virginia, em *To the lighthouse*, vale-se do *mise-en-abîme*¹⁰ para que um sujeito figure um outro sujeito também evanescente. À diferença relativa aos pronomes da enunciação, acrescenta-se uma outra: Lily e Rodrigo S.M. estão diante de um sujeito, G.H. diante de um objeto. Em que isto implica? A pergunta sobre a diferença fica em suspenso. Prossigo com a homologia.

Na primeira parte do romance intitulada “A janela”, Mrs. Ramsay já é percebida como enigma – como algo impossível de ser capturado por inteiro, assim Mr. Bankes pensa em Mrs. Ramsay: “For always, he thought, there was something incongruous to be

¹⁰ Em outros termos e de outra perspectiva teórica, James Hafley coloca que: “The novel itself is comparable to Lily's painting, for its purpose too is to capture and render stable and permanent the essence of Mrs. Ramsay.” In: HAFLEY, James. *The glass roof: Virginia Woolf as novelist*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1954, p. 89.

worked into the harmony of her face.”¹¹ Mas será Lily Briscoe, ao tentar pintar Mrs. Ramsay, quem fará o encontro radical com o outro enquanto enigma e com os desafios da recriação deste outro pela arte, ao tomar para si tal tarefa, o primeiro sentimento é o de fracasso:

“She could see it all so clearly, so commandingly, when she looked: it was when she took her brush in hand that the whole thing changed. It was in that moment's flight between the picture and her canvas that the demons set on her who often brought her to the verge of tears and made this passage from conception to work as dreadful as any down a dark passage for a child. Such she often felt herself – struggling against terrific odds to maintain her courage; to say: **“But this is what I see; this it what I see”, and so to clasp some miserable remnant of her vision to her breast, which a thousand forces did their best to pluck.** And it was then too, in that chill and windy way, as she began to paint, that there forced themselves upon her other things, her own inadequacy, her insignificance, [...]”¹²(grifo meu)

Fracasso com o qual G.H. e Rodrigo S.M. também se depararam. Por *A hora da estrela* apresentar um outro que coloca justamente a questão da impossibilidade de enunciação em primeira pessoa, neste ponto que trato do fracasso, deixarei esta obra de lado, uma vez que ela exige uma outra abordagem do fracasso, lido como impotência no Capítulo 3. Marco apenas que a tentativa de figurar tal fracasso em *HE* se daria mais pela contradição do que através da ênfase nos processos metafóricos e metonímicos. Fracasso,

¹¹ WOOLF, Virginia. *To the lighthouse*. England: Penguin books, p.35. Segue o trecho traduzido: “Pois havia sempre algo incongruente a ser integrado na harmonia de seu rosto.” In: WOOLF, Virginia. *Passeio ao farol*. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 34.

¹² WOOLF, Virginia. *To the lighthouse*. England: Penguin books, p.23. Segue o trecho traduzido: “[...] Podia ver isso com clareza, imperiosamente, quando olhava: quando pegava no pincel é que tudo mudava. Era nesse vôo momentâneo entre a paisagem e sua tela que os demônios a possuíam, levando-a à beira das lágrimas, e tornavam a passagem da concepção para o trabalho tão terrível quanto era a incursão por um corredor escuro para uma criança. Assim, se sentia numa luta terrivelmente desigual para manter a coragem e dizer: **“Mas isso é o que eu vejo, isso é o que eu vejo”, e desse modo reunir em seu peito os restos miseráveis de sua visão, que milhares de forças buscavam arrancar-lhe.** E era também nesse momento, dessa forma fria e inconstante, que, quando começava a pintar, pressionavam-na outros pensamentos, sua própria imperfeição, sua insignificância.” In: WOOLF, Virginia. *Passeio ao farol*. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 23-24.

em *To the lighthouse* e em *A paixão segundo G.H.*, no qual estão implicados perda, permanência e, conforme exposto no Capítulo 2, desistência da completude e da totalidade.

Penso pormenorizadamente. Em *A paixão segundo G.H.*, vigora a ênfase nessa operação em que a coisa se torna “um pedaço de coisa”. Em que o segredo se desloca de onde nada falta para o fragmento. Delineando o jogo entre perda e permanência, pois ao mesmo tempo em que se perde a visão total da coisa, a forma simbólica faz com que um traço permaneça. A isto, Lily Briscoe também chegará no final da narrativa, todavia precisariam passar dez anos na narrativa para que a visão de Mrs. Ramsay pudesse se transformar em traços, num triângulo. Foi preciso um esvaziamento para que a forma pudesse advir.

É na terceira e última parte da narrativa, “O Farol”, que Lily retorna à casa dos Ramsay e com Mrs. Ramsay morta, no rastro do vazio deixado por ela como é no rastro do vazio da empregada que G.H. se confronta com a barata, retoma a sua tela.¹³ À tela em branco, precede todo um processo de encontro com uma sensação de estranheza e de impossibilidade de articulação:

“[...] as if the link that usually bound things together had been cut, and they floated up here, down there, off, anyhow. How aimless it was, how chaotic, how unreal it was, she thought, looking at her empty coffee cup. Mrs. Ramsay dead; [...] and like everything else this strange morning the words became symbols, wrote themselves all over the grey-green walls. **If only she could put them together, she felt, write them out in some sentence, them she would**

¹³ Sobre o espaço vazio com o qual Lily é confrontada após a morte de Mrs. Ramsay diz Maud Mannoni: “'Quem deixa um vestígio deixa uma chaga', escreve Henri Michaux. O vestígio evoca a marca de uma passagem, orienta o lugar para um 'outro lugar', uma ausência. In: MANNONI, Maud. *Elas não sabem o que dizem: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise*. Tradução: Lucy Magalhães. Revisão Técnica: Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1999, p.41. Lembrando que as palavras citadas servem como uma luva tanto para o encontro com a empregada quanto para o encontro com a barata.

have got at the truth of things.¹⁴ (grifo meu)

E não é só o confronto com o estranho e a sensação primeira de que não se achará uma forma que integre discordâncias que aproximam o trajeto de G.H. e de Lily Briscoe rumo à criação, parece-me que o esvaziamento é condição para a representação:

“Always (it was in her nature, or in her sex, she did not which) before she exchanged the fluidity of life for the concentration of painting she had a few moments of nakedness when she seemed like an unborn soul, a soul reft of body, [...] Certainly she was losing consciousness of outer things, and her name and her personality and her appearance, and whether Mr. Carmichael was there or not, her mind kept throwing up from its depths, scenes, and names, and sayings, and memoires and ideas, like a fountain spurting over that glaring, hideously difficult white space, while she modelled it with greens and blues.”¹⁵

Ao lado de um feixe de homologias entre *To the lighthouse* e a *A paixão segundo G.H.*: a configuração do outro enquanto enigma, a passagem pelo estranho e pelo vazio que antecedem a criação, pois tomo sim como criador o ato de G.H. dar uma forma

¹⁴ WOOLF, Virginia. *To the lighthouse*. England: Penguin books, p. 166-167. Segue o trecho traduzido: “[...] como se o laço que geralmente ligava as coisas tivesse sido cortado e agora elas flutuassem aqui, mais adiante, no exterior, em qualquer lugar: como era inútil, caótico, irreal, pensou, olhando sua xícara de café vazia. [...] como tudo naquela estranha manhã, as palavras, tonaram-se símbolos, inscrevendo-se nas paredes verde-acizentadas. Se pelo menos ela conseguisse reuni-las, articulá-las numa sentença, então teria atingido a verdade das coisas. [...] Essas eram algumas das partes, mas como reuni-las?, perguntou.” WOOLF, Virginia. *Passeio ao farol*. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.150-151

¹⁵ WOOLF, Virginia. *To the lighthouse*. England: Penguin books, p.180-181. Segue o trecho traduzido: “Sempre (estava na sua natureza ou no seu sexo, não sabia bem), antes de trocar a fluidez da vida pela concentração da pintura, passava por alguns momentos de nudez em que parecia uma alma por nascer, uma alma despojada de corpo, [...] E ao perder a consciência das coisas exteriores, de seu nome, de sua personalidade, de sua aparência, de se o Sr. Carmichael estava ali ou não, sua mente continuou lançando, do fundo das suas profundezas, cenários, nomes, frases, memórias e idéias, como uma fonte jorrando sobre essa superfície brilhante e terrivelmente problemática, enquanto ela a moldava de verdes e azuis.” WOOLF, Virginia. *Passeio ao farol*. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 161-162.

discursiva ao vivido informe no quarto da empregada, poderia traçar uma notável diferença entre as obras de Virginia e Clarice, a saber: em *To the lighthouse*, penso que, predominantemente, é o tempo que engendra o jogo doloroso entre o perdido e o que permanece, em *A paixão segundo G.H.* (neste ponto, já poderia estender a afirmação a *HE*), penso que, predominantemente, é a palavra que engendra a perda. Mas em ambos é a forma criada que assegura a integração entre encontro e perda, que faz com que o outro enquanto perdido permaneça: a empregada, a barata, Mrs. Ramsay. Macabéa também? Sim.

4.3) A forma e o informe

Fios que puxam fios. Convocar o juízo de James Hafley sobre o narrador woolfiano que seleciona, analisa, organiza, é apontar um problema, pois estão em jogo obras que justamente desafiam e colocam em xeque a ordenação racional¹⁶, o que pode ser apreendido nas palavras de Bernard em *The waves*:

“One fills up the little compartments of one's engagement book with dinner at eight; luncheon at one-thirty. One has shirts, socks, ties laid out on one's bed. But it is a mistake, this extreme precision, this orderly and military progress; a convenience, a lie. There is always deep below it, even when we arrive punctually at the appointed time with our waistcoats and polite formalities, a rushing stream of broken dreams, nursery rhymes, street cries, half-finished sentences and sights- [...] Whatever sentence I extract whole and entire from this cauldron is only a string of six little fish that let themselves be caught while a million others leap and sizzle, making the cauldron bubble like boiling silver, and slip through my fingers. Faces recur, faces and faces – they press their beauty to the walls of my bubble – Neville, Susan,

¹⁶ Em outros termos Jean Alexander apontou para tal questão. Sua abordagem da obra de Woolf gira em torno do conflito entre o humano - como aquilo que compreende a razão e o sentido – e as forças da natureza que escapam ao controle do sistema racional. As personagens estariam sempre sob a ameaça da perda do sentido e da dissolução : “Fear first arises when, looking at the world, one sees that nature is not entirely bounded by man's reason and his desire.” In: ALEXANDER, Jean. *Op. cit.*, p.10.

Louis, Jinny, Rhoda and thousand others. How impossible to order them rightly; to detach one separately, or to give the effect of the whole – again music.”¹⁷

Assim, num outro momento, precisarei rever o juízo crítico de Hafley e precisar se realmente existem (e como funcionariam) resquícios de “onisciência” dos narradores em *Mrs Dalloway* e em *To the lighthouse*. No ensaio intitulado “The waves”, portanto homônimo à obra da qual trata, Jean Guiguet aponta justamente para o desaparecimento das categorias tradicionais de tempo e espaço e vai mais além ressaltando o desaparecimento das personagens e do narrador:

“... Hitherto, for lack of a better term, I have used the word 'monologue' or 'voice' to describe what the characters say; I must point out, however, that neither of these words satisfactory. These are not voices, in the sense that they are not differentiated. [...] Only apparently has a herald replaced the narrator; it would be truer to say that the poet has replaced the characters. Thus we come to that other aspect of *The waves*, the poem, [...]”¹⁸

Para a análise a ser desenvolvida, esta afirmação de Jean Guiguet assume importância tal que neste momento só posso ressaltá-la sem aprofundar as suas múltiplas

¹⁷ WOOLF, Virginia. *The waves*. Introduction and notes: Kate Flint. England: Penguin Books, 2000, p. 196-197. Segue o trecho traduzido: “Enchemos os pequenos compartimentos de nossa agenda com jantares às oito; almoços à uma e trinta. Temos camisas, meias, gravatas expostas sobre a cama. [...] - Mas é um erro, essa precisão extremada, esse avanço ordenado e militar; uma conveniência, uma mentira. Por debaixo, bem no fundo, mesmo quando chegamos pontualmente na hora marcada, com nossos coletes alvos e cortesias formalizadas, há sempre uma torrente rápida de sonhos desmoronados, cantigas de crianças, gritos na rua, frases inconclusas e suspiros [...] Qualquer frase que eu extraia inteira e intacta desse caldeirão será apenas um fio de seis peixinhos que se deixam apanhar enquanto milhões de outros saltam e chiam fazendo o caldeirão borbulhar como prata em ebulição, e escorregam entre meus dedos. Rostos retornam, rostos e rostos – coprimos sua beleza contra as paredes da minha bolha – Neville, Susan, Louis, Jinny, Rhoda e mil outros. Como é possível ordená-los corretamente, destacar um separadamente, ou dar o efeito do todo – mais uma vez, como na música.” WOOLF, Virginia. *As ondas*. Tradução: Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.190-191.

¹⁸ GUIGUET, Jean. *The waves*. LATHAM, Jacqueline E.M. *Critics on Virginia Woolf*. Florida: University of Miami Press, 1979, p. 88.

conseqüências e efeitos sobre a leitura. Então, voltemos ao fragmento extraído de *The waves*.

Outra questão para a qual o fragmento chama a atenção é a da forma e do informe. Esta “torrente rápida” ou este “caldeirão” de destroços imediatamente me remetem a um mar contínuo e informe que só poderá ser captado se – metonimicamente – transformado num fio de seis peixinhos.

Dito em outras palavras, a razão, a forma e a linguagem ocupam uma posição ambígua. Ao mesmo tempo que imprimem uma ordem necessária ao todo informe, tirando o sujeito de uma continuidade angustiante, provocam uma perda deste fluxo sem forma que tanto Virginia como Clarice tomam como o real. Real que é ao mesmo tempo desejado e evitado, na mesma medida que as funções simbólicas – aquilo que seleciona, divide, separa – são tanto necessárias quanto vistas como perigosamente encobridoras do real. Ou seja, a questão seria como dizer sem escamotear o indizível? Como bordejar o real sem encobri-lo com o simbólico? Quais efeitos narrativos que se delineiam quando tal bordejamento é feito em primeira pessoa ? E quando é feito em terceira pessoa?

Delineadas as perguntas, é preciso ao menos apontar a delimitação e a articulação da questão em relação ao foco narrativo, cujas funções seriam: bordejar e não obturar o que não é possível de ser dito; uma vez minada a idéia de identidade, manter a evanescência dos narradores e personagens em questão. Ao próximo tópico.

4.4) Foco narrativo: unidade fragmentada

O contraste entre as críticas de Auerbach e de Freedman impeliu-me a enfatizar aquilo que é outro e como este outro é simbolizado pelo sujeito. Daí surgem tanto fios de homologia quanto fios de diferença entre as obras de Virginia e Clarice. Um fio de diferença que logo se impôs para mim foi aquele que marca a intensidade desses encontros com a alteridade. Em Virginia, por mais que tal encontro seja doloroso e desperte no sujeito as sensações mais lábeis – “There is no panacea (let me note) against the shock of meeting. It is uncomfortable too, joining ragged edges, raw edges;”¹⁹, não vigora a violência que marca o texto de Clarice em questão: “Embora eu saiba que o horror – o horror sou eu diante das coisas.”(PSGH, 19) Do desconforto ao horror: uma questão de intensidade.

Efeitos desta diferença de intensidade podem ser apreendidos nos procedimentos narrativos. Em *To the lighthouse*, o foco narrativo dispersa-se por outras relações que não aquela entre a pintora e Mrs. Ramsay, como: Mrs. Ramsay e o farol, Mr. e Mrs Ramsay, Mrs. Ramsay e os filhos, em *A paixão segundo G.H.*, o foco concentra-se de forma obsedante nas relações entre G.H. e a barata. Ou seja, em Virginia as perspectivas sobre o mesmo objeto²⁰ são mais diversificadas do que em Clarice, o que não deixa de ser um efeito do uso da terceira pessoa. Assim, tal diferença na intensidade com que o outro é captado deve-se muito à configuração dos próprios narradores.

Hafley considera que, a partir de *Mrs. Dalloway*, o narrador woolfiano é uma

¹⁹ WOOLF, Virginia. *The waves*. Introduction and notes: Kate Flint. England: Penguin Books, 2000, p. 161-162. Segue o trecho traduzido: “Não há remédio (deixe-me anotar isso) contra o choque do encontro. [...] E é desconfortável também juntar beiradas angulosas, ásperas; [...]”In: WOOLF, Virginia. *As ondas*. Tradução: Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 156.

²⁰ BANFIELD, Ann. *Le phantom table: Woolf, Fry, Russel and the Epistemology of Modernism*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2000, p. 108-128.

figura central e impessoal que organiza, seleciona e analisa. O que faz com que o crítico descarte da técnica de Virginia o uso do fluxo de consciência como transcrição direta do que passa na mente das personagens.²¹ Tal afirmação de Hafley, descartando o uso do fluxo de consciência, é por ora aceita para abrir a discussão, pois um crítico da envergadura de Paul Ricoeur aponta em *Mrs. Dalloway* o uso do fluxo. Se por enquanto aceito a “questionável” ordenação do narrador woolfiano, uma vez que a prosa woolfiana é mais estruturada do que a clariciana (obviamente que a “desestrutura” de Clarice pouco tem a ver com incompetência, é, predominantemente, calculada), teremos em contrapartida, o narrador clariciano que, desde *Perto do coração selvagem*, anseia por eliminar tudo aquilo que seria da ordem de um distanciamento oriundo da organização, da seleção, da análise. Todavia, não se pode dizer que o narrador woolfiano organiza, seleciona e analisa a ponto de banir o acaso, a indefinição, o impossível de ser analisado, da mesma forma que o narrador clariciano problematiza aquilo que é impossível de ser captado de forma mais direta, visto que o que é captado não deixa de ser mediado pois passa inevitavelmente pela palavra, pelo pensamento, pela análise.

Em outros termos, a questão é demasiadamente complexa para neste momento circuncrever todas as suas nuances. Basta lembrar que em *The waves*, é difícil afastar os seis solilóquios da técnica do fluxo de consciência. Posso pensar as seis vozes - seis fragmentos - como a história que Bernard não conseguiu escrever, as frases que não conseguiu integrar. Daí perguntaria: tal estrutura fragmentar não representaria a desistência do narrador woolfiano de integrar, analisar, organizar? Até que ponto se pode pensar que é a presença de um narrador organizador a responsável pelo fio narrativo –

²¹ HAFLEY, James. *Op. cit.*, p. 73.

pelo enredo que resta – de *Mrs. Dalloway* e *To the lighthouse*? Até que ponto o desaparecimento deste narrador é responsável pelo esgarçamento do fio narrativo em *The waves*? Até que ponto a questão problemática da integração dos fragmentos pode ser alinhavada à configuração do narrador em primeira e em terceira pessoa? Se penso que G.H. desloca o segredo do nada sem fissuras para o fragmento, posso localizar aí um efeito da fragmentação narrativa consumada em *The waves*? Ou seja, enquanto na obra de Virginia ainda se pode localizar restos da agonia da tentativa de dar unidade ao mosaico, na obra de Clarice a fragmentação já é tomada como irreversível?

A tonalidade problemática do foco narrativo não se resume à articulação, quer seja ausente quer seja presente, entre o narrador e o uso do fluxo de consciência. Ao assumir a predominância da representação subjetiva dos eventos e da alteridade, o leitor poderia reivindicar nas poéticas de Virginia e Clarice a singularização da linguagem ou do estilo. Isto é, ao ponto de vista de cada personagem deveria corresponder uma linguagem e um estilo específicos. No entanto, não é isso o que acontece.

Em *To the lighthouse*, além do narrador que “organiza” a percepção de Mrs. Ramsay que cada uma das personagens retém, a nenhuma delas é conferida uma linguagem específica; em *The waves*, os seis solilóquios apresentam fios e fios de diferenças entre cada uma das vozes sem que contudo tal diferença seja sustentada pela diferença de linguagem ou estilo:

“[...] This style does not adapt itself to the personalities of the various speakers, but remains inflexible. [...] This uniformity of style in the soliloquies has several functions, one of the most important of which is that it emphasizes and extends the book's statement that the very unity found beneath diversity is the essence of the diversity itself – the life's flux is precisely

its unity.”²²

Conforme enfatizado, Roberto Schwarz apontou que o narrador de *PCS* se deixou contaminar pelo estilo da protagonista Joana e assim contaminou a perspectiva de todas as outras personagens pela perspectiva da protagonista. Em *A hora da estrela*, parece-me que essa questão levantada pela crítica torna-se a questão do próprio narrador, como não contaminar pela linguagem e pelo estilo do narrador a alienação de Macabéa que exclui justamente a possibilidade de elaboração simbólica: impasse irreduzível. Se esse pode ser considerada o eixo dilemático de *A hora da estrela*, em *A paixão segundo G.H.*, parece-me que não há qualquer problematização do fato de G.H. se apreender de diversos ângulos – principalmente através da perspectiva da empregada – e converter tais perspectivas numa linguagem e num estilo próprios.

Digo em outras palavras o que ainda está para ser analisado: tanto em Virginia quanto em Clarice, a representação de algo a partir de diversas perspectivas – fragmentária, por excelência – é unificada pela linguagem e pelo estilo. Insucesso ou estratégia autoral? Cedo demais para ensaiar uma resposta. É como se tais obras encenassem o dilema de Bernard em *The waves*: “What am I? I ask. This? No, I am that. [...] then it becomes clear that I am not one and simple, but complex and many.[...] and, at the moment when I am most disparate, I am also integrated. [...] In my case something remains floating, unattached.”²³

²² HAFLEY, James. *Op. cit.*, p. 108.

²³ WOOLF, Virginia. *The waves*. Introduction and notes: Kate Flint. England: Penguin Books, 2000, p.56-57 “O que sou eu? Indago. Isto? Não. Sou aquilo. [...] - torna-se claro que não sou uno, nem simples, mas complexo, múltiplo. [...], no momento em que me mostro mais incongruente, sou também um ser integrado. [...] No meu caso, algo sempre flutua, desvinculado de tudo.” WOOLF, Virginia. *As ondas*. Tradução: Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p.58-59.

De forma peculiar, cada uma dessas narrativas apresenta-se como uma unidade lacunar e fragmentária que espelha personagens que não se deixam capturar pela ilusão da identidade. G.H. o confirma: “A identidade me é proibida, eu sei.” E sobre *Mrs. Dalloway* disse belamente Paul Ricoeur: “[...] o leitor é abandonado com peças soltas de um grande jogo de identificação dos caracteres cuja solução lhe escapa tanto quanto aos personagens da narrativa. Essa tentativa de identificação dos personagens decerto esta em conformidade com as incitações do narrador fictício quando entrega seus caracteres à sua busca interminável.”²⁴

Por fim, enfatizaria a ligação proposta por Paul Ricoeur entre “narrador fictício” e busca de identidade, ligação a qual estou acrescentando as questões da enunciação em primeira e em terceira pessoa e da unidade da obra, circunscrevendo assim um ponto para uma análise que sustente o insinuado vínculo entre as obras de Woolf e Lispector, passo primeiro para o ensaio que desejo formular. Sim, “busca interminável”, pois, talvez seja este o “lançar-me contra ti, imbatível e inflexível, ó Morte!

As ondas quebraram na praia.”²⁵

²⁴ RICOEUR, Paul. Entre o tempo mortal e o tempo monumental: *Mrs. Dalloway*. In: *Tempo e narrativa II*. Tradução: Marina Appenzeller. Revisão técnica: Maria da Penha Villela-Petit. Campinas: Papyrus, 1995, p. 187.

²⁵ WOOLF, Virginia. *As ondas*. Tradução: Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p.222.

Concluindo: as molduras

O ensaio intitulado *Molduras para o vazio – duas obras de Clarice Lispector* partiu de três momentos que juntos formavam um núcleo problemático, a saber: a indagação de Joana de *Perto do coração selvagem*: “O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo?”; a afirmação de G.H. de *A paixão segundo G.H.*: “viver não é a coragem, saber que se vive é a coragem” e a análise crítica de Roberto Schwarz que aponta para o impasse irreduzível entre o “ser efetivo”(o “viver”) e a “lucidez” (o “saber que se está vivendo”).

No decorrer do trabalho, a leitura dos textos claricianos e de outros textos literários, o contato com a fortuna crítica e a psicanálise lacaniana como prisma de leitura instigaram-me a analisar outras divisões que decorriam daquela estabelecida pelo viver e o narrar: o gozo indizível e a linguagem, o literal e o metafórico/metonímico, o vazio e a máscara, o vazio e a criação, o real e o simbólico. Percurso que também fez com que eu me concentrasse, fundamentalmente, em duas obras de Lispector, pois se a divisão se fazia presente em todas as obras, os significantes perda, vazio, nada ganhavam especial relevo em *A paixão segundo G.H* e em *A hora da estrela*. Partindo dos encontros de G.H. com a empregada e com a barata e de Rodrigo S.M. com Macabéa, enfatizei a contundência com que esses narradores se colocam frente a essas alteridades radicais que, à medida que resistem à entrada na ordem simbólica, alargam os vazios nos textos. Vazios que não são apenas efeitos da indizibilidade, mas também da perda de uma identidade fixa e permanente para narradores e personagens. Apontar outras interpretações para o vazio, em se tratando de *PSGH*, implica assumir uma perspectiva

diferente daquela assumida por Benedito Nunes, para quem o vazio é efeito de uma experiência mística.

Configurado o núcleo problemático, os objetivos foram pouco a pouco ganhando forma. Assim, foram três os principais escopos do texto: reler *A paixão segundo G.H.* e *A hora da estrela* à luz comparativista; estabelecer um diálogo com a fortuna crítica que provocasse o deslocamento de algumas posições cristalizadas e que visitasse determinadas lacunas; marcar os pontos de homologias e diferenças com obras de Virginia Woolf.

A tentativa de articulação entre os textos, os de Lispector entre si e os de Lispector com os de Woolf, pouco a pouco delimitava questões caras tanto para Lispector e para Woolf, quanto para o romance moderno. São elas: a perda de identidade fixa de personagens e narradores e a conseqüente evanescência dessas figuras; a opacidade da linguagem e uma constante indagação sobre a possibilidade de representação, uma possível melancolia daí decorrente; a fragmentação e a multiplicidade de pontos de vista; a formulação através de paradoxos e contradições e também a função que a literatura assume nesse quadro de crise da linguagem. Tendo como prisma de leitura a psicanálise lacaniana e como interlocução a fortuna crítica, tentei uma moldura nova que evidenciasse a feição singular que a literatura clariciana, e a woolfiana, emprestou às questões supracitadas.

Recapitulo o itinerário, pinçando nele as formulações que tentaram uma outra visada analítica sobre *A paixão segundo G.H.* e *A hora da estrela* e, ocasionalmente, sobre alguns textos de Lispector e, por fim, sobre o encontro entre Lispector e Woolf.

Mesmo o excelente *A barata e a crisálida*, de Solange Ribeiro de Oliveira, não

especificou as diferenças entre os encontros com a empregada e com a barata. Localizada tal lacuna na fortuna crítica, no Capítulo 1, eu procurei distinguir o que existe de específico no encontro de G.H. com a empregada. E de como, a partir desse encontro, pensei a questão da máscara na obra clariciana. As diferentes significações que as máscaras vão assumindo confirmam as avaliações de Lucia Helena, que pensa a obra clariciana como “um vasto campo de teatralização”, e de Carlos Mendes de Sousa, que considera a temática da máscara um verdadeiro “prisma de leitura”. Embora nem Lucia Helena, nem Mendes de Sousa tenham se detido sobre o tema.

Do encontro com a empregada, engendrou-se a primeira possibilidade de leitura para máscara, configurando o seu caráter ilusório de completude e de identificações petrificadas, que mascaram o vazio constituinte. E é ao tomar o vazio como constituinte que se revelou outra significação para a máscara, a saber: o sujeito constituído pelo vazio lança mão de uma máscara para não sucumbir no nada, tal mascaramento possibilita a fala, a apresentação perante o outro, a participação no jogo social.

Surpreendida pela ambigüidade da máscara configurada nessa primeira leitura, percorri outros textos de Lispector tanto para a apreensão de novas significações, quanto para pensar sobre a máscara masculina que Lispector inventa para si em *A hora da estrela*.

Em “Restos do carnaval”, *A maçã no escuro* e *A paixão segundo G.H.* (agora pensando a máscara não mais a partir do encontro com a empregada, mas sim a partir do encontro com a barata), a máscara também está conectada à possibilidade de tornar-se mulher, as personagens se vêem como merecedoras do lugar onde se encena a feminilidade e seu gozo indizível. A narrativa de G.H. nos mostra que o “ela” que emerge

do quarto vazio tem como traço principal a divisão entre o gozo indizível e nadificador que se experimenta na manducação da barata e a palavra que busca dizê-lo.

Dito isso, insinua-se o traço que distingue as narrativas mencionadas de “A imitação da rosa”. A protagonista deste conto se vê dividida entre a máscara que encobre o vazio – a imagem de esposa ideal - e a máscara que faria dela merecedora do gozo das rosas. Essas duas máscaras se dissolvem, a protagonista enlouquece e não há mais sujeito dividido e nem linguagem que buscaria designar o gozo das rosas. “A imitação da rosa” revela de forma contundente a relação entre a palavra e a divisão, isto é, as palavras e as máscaras mantêm a divisão, impedindo, assim, a nadificação. Lembrando que em *A paixão segundo G.H.* ocorre uma subordinação da máscara que corresponde a uma identidade encobridora do vazio à máscara que sabe do vazio e da divisão. Eis o vínculo possível entre G.H. e Clarissa Dalloway.

Feito esse percurso, pude, então, lançar uma interpretação para a máscara que Clarice Lispector inventa para si em *A hora da estrela* e para o fato dessa máscara ser uma máscara masculina. Penso que a função primeira da máscara masculina que Clarice intitulou Rodrigo S.M. é a de garantir uma assimetria entre ela e Macabéa. Assimetria que é tanto condição para a fala e para a narrativa, quanto asseguramento de traços subjetivos para a personagem. Tal qual o masculino delineado em *A maçã no escuro*, o masculino em *A hora da estrela* é para o feminino promessa de palavras e de significação.

No Capítulo 2, procurei delimitar o que existe de específico no encontro com a barata e seus efeitos sobre o texto. Num primeiro momento, procurei mostrar a feição ambígua presente tanto no comer quanto no vomitar a barata. O aparecimento da barata

remete a um gozo que escapa à metáfora. O literal é posto também através do ato, pois não é como se G.H. comesse a barata, ela de fato come sem metáforas. Mas é também, simbolicamente, metáfora para o gozo que deveria ter permanecido perdido, gozo que faz desaparecer o descontínuo, obtura a falta, impossibilita a fala e lança o sujeito no indistinto angustiante. E se comer aponta tanto para o literal quanto acumula metáforas, vomitar também aponta para tal ambigüidade. Vomitar a barata, além de ser literalmente vomitá-la, é também, simbolicamente, recuperar a possibilidade de falar, de dar forma. Vomitá-la reinstaura a divisão entre o gozo não-simbolizável e a palavra que não cessa de tentar capturá-lo. Ao falar de literalidade, neste momento do texto, estava inspirada tanto nos textos de Deleuze e Guattari que, em Kafka, propõem uma “sintaxe do grito” como impossibilidade de inserção numa ordem simbólica, quanto nos textos de Adorno e Benjamin, que localizam nos “gestos” das personagens kafkianas uma impossibilidade de metaforização e de produção de significados.

Dito em outras palavras, comer e vomitar, em se tratando de Clarice Lispector, conectam-se à linguagem e ao que a ela resiste. Se é a própria G.H. quem afirma: “Sem dar uma forma nada me existe”, coube a pergunta: como simbolizar aquilo que escapa aos processos metafóricos e metonímicos? Como emoldurar aquilo que produziu um furo na cadeia simbólica? Fazer tais perguntas implicou tomar a direção de uma poética da fragmentação, *A paixão segundo G.H.* revela que dar uma forma implica desistir da completude e da totalidade.

A desistência da qual a narradora fala no final do relato foi, então, pensada de duas maneiras que não se dissociam. Desistir seria afirmar uma impossibilidade de literalização do acontecimento, em que a linguagem se destituísse da metáfora. Desistir

seria saber que só se terá a mudez através da voz, o vazio através da linguagem, a coisa através de um pedaço de coisa. Primeiramente, viu-se marcada a perda da coisa. E, na substituição, um deslocamento foi enfatizado, o segredo não está na coisa, mas em suas partes. Ter na boca a massa branca da barata é o mais absoluto silêncio. Perder é possibilidade de ter o segredo crispado de subtrações e de vazios, porém emoldurado. E é somente às custas da errância das palavras, das ambigüidades e paradoxos, das repetições, das associações, das substituições que o indizível encontra uma possível e parcial dizibilidade.

Assim, o texto intitulado *A paixão segundo G.H.*, tal qual o poema *Tabacaria* de Álvaro de Campos lido por Vilma Arêas, estaria cindido entre um texto que pertenceria ao registro do real indizível, ainda a ser escrito, não-existente, e outro texto, aquele que lemos, inscrito no registro simbólico e que seria uma metonímia do primeiro. O texto-metonímico pode ser escutado como uma evocação reiterada da possibilidade perdida de inscrição simbólica do texto literal-impossível, que se faz presente enquanto objeto perdido. Delineada, então, uma das molduras claricianas para a fragmentação tão cara à modernidade.

No Capítulo 3, procurei pensar os impasses suscitados por Macabéa e o efeito de tais impasses sobre o texto. A reflexão dedicada tanto a esta complexa personagem clariciana, quanto a um narrador vertiginosamente lábil, teve como objetivo questionar aquilo que à primeira vista parecia ser inquestionável e que, se aparece em algumas falas do narrador, foi sintetizado pelas palavras de Regina Pontieri ao falar sobre Lucrecia Neves e ao apontar o parentesco desta com Macabéa, a saber: o fato de Macabéa estar “quase integralmente vinculada ao biológico”. Tal vinculação, se não problematizada,

poderia corroborar para a invisibilidade do pobre que a lógica da exclusão instaura.

Logo, entre as oscilações da fala do narrador, procurei trazer à tona aqueles momentos em estavam pressupostos, não uma pura vida que só respira, mas sim traços de subjetividade. Sob um outro ângulo, Macabéa também é lugar onde se inscreve a divisão, a falta, o desejo. No entanto, Macabéa não pode tomar a palavra e tornar-se sujeito da enunciação. O não poder dizer de Macabéa provoca a impotência do narrador, uma vez que o texto por ele criado não é eficaz a ponto de transformar a impotência de Macabéa em impossibilidade. A crise da literatura está configurada. Em *A hora da estrela*, escrever é reunir os cacos deixados pela impossibilidade de ação concreta. Reitero que entendo impossibilidade como resto não capturado pelo dizer, e impotência como não poder dizer.

Impotência (fundante em *HE*) e impossibilidade (reveladora em *PSGH*) seriam as duas dimensões em que se inscrevem e se distinguem as duas narrativas. Sendo que em *HE*, as duas dimensões coabitam e ganham proporções mais acentuadas. A partir da iconografia melancólica, a psicanalista Marie-Claude Lambotte tematiza o desespero melancólico face aos limites do pensamento: “A Melancolia brinca com um compasso tornado fundamentalmente inútil e seu olhar se perde nos confins da impotência”

Sim, em *PSGH*, a protagonista também esbarra nos limites do pensamento, da linguagem e no vazio constituinte, que instauram um não-saber implacável. Não-saber que, no entanto, ganha uma dimensão de revelação e ultrapassamento libertador. Ou seja, a conjuntura da perda pela qual G.H. passa poderia ser tomada como melancólica, o que no entanto não se consuma, visto que é redimensionada pela possibilidade de fragmentariamente dizê-la. Ouçamos G.H. : “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. -----” Rodrigo S.M. não adora, se exaspera. E, no lugar do

compasso inútil para a medição e o cálculo, tem em sua mão a pena impotente, mas não pode ceder ao silêncio, ao branco da folha. A impotência da palavra e a impossibilidade de calar engendram a contradição. Contradição que penso ser a forma de manter a irresolução e a tensão, impedindo a totalização da impotência, isto é, o branco da página.

A subjetividade desse outro que não pode dizer faz apelo a uma ética em que fica vetada àquele que pode elaborar toda possibilidade de “explicação e compreensão”. A fragmentação e a impossibilidade de produzir sentido podem ser lidas como efeitos de tal ética. Pois jamais o narrador saberá tudo daquilo que lhe é outro. Jamais poderá entender a subjetividade desse outro como identificada à sua própria e preencher as lacunas do não-entendimento com uma sonsa compreensão.

Logo, fragmentar, em *PSGH*, conecta-se à possibilidade de captura parcial do indizível pela ordem simbólica; de forma diferente, fragmentar, em *HE*, é uma ética para a manutenção das diferenças, é, em outras palavras, uma forma de impedir qualquer movimento do narrador para “resolver” através de uma falsa identificação a questão-Macabéa. Fragmentar implica desidentificar que, por sua vez, implica manter a irresolução. Gostaria que as palavras de Beckett que iniciam o terceiro capítulo fortalecessem este argumento. Sim, existem cacos e restos clamando por uma forma, não por um sentido, este definitivamente não há. A literatura não pagará a dívida, apenas lhe dará uma moldura.

No Capítulo 4, ensaio uma primeira análise para o muito insinuado porém raramente estudado vínculo entre Woolf e Lispector.

Também se pode localizar em Woolf o conflito entre o viver e o simbolizar. Tanto G.H. e Rodrigo S.M., quanto Lily Briscoe, personagem de *To the lighthouse*, percorrem

trajetórias homólogas, isto é, passam pela estranheza e pelo esvaziamento na tentativa de dar uma forma, pela palavra ou pela pintura, aos enigmas indissolúveis encarnados pela barata, por Macabéa e por Mrs. Ramsay. Deste ponto de partida, chega-se ao conflito entre o vivido e a palavra, o informe e a forma. O vivido indistinto – real – assume uma configuração possível através de uma operação simbólica de distinção e de fragmentação – a pintura ou a escritura.

Forma e linguagem ocupam uma posição ambígua. Ao mesmo tempo que imprimem uma ordem necessária ao todo informe, tirando o sujeito de uma continuidade angustiante, provocam uma perda deste fluxo sem forma que tanto Virginia como Clarice tomam como o real. Real que é ao mesmo tempo desejado e evitado, na mesma medida que as funções simbólicas – aquilo que seleciona, divide, separa – são tanto necessárias quanto vistas como perigosamente encobridoras do real. Ou seja, a questão seria como dizer sem escamotear o indizível? Como bordejar o real sem encobri-lo com o simbólico? Quais efeitos narrativos se delineiam quando tal bordejamento é feito em primeira pessoa? E quando é feito em terceira pessoa? Tais perguntas apontam para o ponto nevrálgico da questão: o foco narrativo.

Roberto Schwarz e Gilda de Mello e Souza chamaram a atenção para o que consideram uma falha de perspectiva tanto em *Perto do coração selvagem* quanto em *O lustre*, isto é, o ponto de vista da personagem contamina o ponto de vista do narrador, o que impede que os outros pontos de vista sejam configurados como particulares. Em *A hora da estrela*, parece-me que essa questão levantada pela crítica torna-se a questão do próprio narrador, como não contaminar pela linguagem e pelo estilo do narrador a alienação de Macabéa que exclui justamente a possibilidade de elaboração simbólica:

impasse irreduzível. Se esse pode ser considerada o eixo dilemático de *A hora da estrela*, em *A paixão segundo G.H.*, parece-me que não há qualquer problematização do fato de G.H. se apreender de diversos ângulos – principalmente através da perspectiva da empregada – e converter tais perspectivas numa linguagem e num estilo próprios.

Quanto ao foco narrativo em Virginia Woolf, a questão não é menos controversa. De um lado, James Hafley defende a presença de um narrador que organiza, seleciona e analisa, o que descartaria a predominância da técnica do fluxo de consciência. De outro lado, Paul Ricoeur aponta em *Mrs Dalloway*, o uso do fluxo, embora não descarte a presença de um “narrador fictício”. Dorrit Cohn contesta Ann Banfield quando esta aponta o desaparecimento do narrador woolfiano. Já Jean Guiguet, analisando *The waves*, aponta para o desaparecimento tanto das personagens quanto do narrador e diz restar apenas uma voz poética.

De forma peculiar, cada uma dessas narrativas apresenta-se como uma unidade fragmentada que espelha personagens que não se deixam capturar pela ilusão da identidade. Tanto em Virginia quanto em Clarice, a representação de algo a partir de diversas perspectivas – fragmentária, por excelência – é unificada pela linguagem e pelo estilo. Insucesso ou estratégia autoral? Cedo demais para ensaiar uma resposta

Enfatizo, o que está para ser pensado em relação à aproximação dessas duas poéticas é o ponto para onde convergem e se articulam: a) foco narrativo e suas variações, ou seja, o uso da primeira pessoa sob a forma de monólogo interior ou de solilóquios, o uso da terceira pessoa sob a forma de discurso indireto livre; b) o fato de tais vozes pertencerem a narradores e personagens que recusam a ilusão da identidade e se apresentam como divididos e evanescentes, no caso dos narradores, eles podem estar

eclipsados; c) o problema da fragmentação decorrente da perda de uma identidade fixa e da unidade da obra a partir do estilo do autor.

Para finalizar, evocando as relações entre o real - o viver, o simbólico - o saber que se vive ou o narrar, e o imaginário - a produção de sentidos, a pergunta de Joana retorna: “O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo?”. Para o narrador-protagonista de *A náusea*, o viver é lugar do não-sentido e o narrar é lugar da possibilidade de produzir sentido. Para Proust, “A verdadeira vida, a vida enfim descoberta e iluminada, a única vida realmente vivida é a literatura.” Daí, então, tal como Bernard, continuarei a ouvir esses cantos, a seguir esses fantasmas, a tentar outras molduras para esses mosaicos evanescentes e estilhaçados que aqui chamei: a literatura de Virginia Woolf, a literatura de Clarice Lispector.

Bibliografia:

1) Bibliografia citada:

1.1) De Clarice Lispector:

Perto do coração selvagem. (1944) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

O lustre. (1946) 3ed. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1967.

A cidade sitiada. (1949) Rio de Janeiro: José Álvaro, 1964.

Laços de família.(1960) 21 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

A maçã no escuro. (1961) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

A paixão segundo G.H.. (1964) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

A legião estrangeira. (1964). São Paulo: Siciliano, 1992.

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres. (1969). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Felicidade clandestina. (1971). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Água viva. (1973) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

A via crucis do corpo.(1974). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

A hora da estrela.(1977) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

Para não esquecer. 5 ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

1.2) Sobre Clarice Lispector:

ARÊAS, Vilma. Convenção e expressão em Graciliano Ramos e Clarice Lispector. In: *Anais da ABRALIC*. Porto Alegre, 1, 1988.

_____ Un poco de sangre (observaciones sobre *A hora da estrela* de Clarice Lispector). In: *Escritura*, XIV.28. Caracas, julio-diciembre, 1989.

_____ O sexo dos clowns. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: 104:145/154, jan.mar., 1991.

_____ Caco de vidro jóia rara. In: *Scripta*. Belo Horizonte, v.1, n.1, p.168-175, 1997.

_____ A moralidade da forma. In: *Suplemento literário*. Minas Gerais, 1091.

_____ Em torno de Teolinda Gersão e Clarice Lispector. In: *Cleonice Clara e sua geração*. 1 ed. Rio de Janeiro. Editora da UFRJ, 1995, 664-671.

- _____ Con la punta dos dedos. In: *Antrophos*, extra 1 e 2, 1997.
- ARÊAS, Vilma & WALDMAN, Berta. Eppur se muove. In: *Remate de Males*. Campinas, (9): 161-168, 1989.
- GOTLIB, Nádia Batella. Um fio de voz: histórias de Clarice. In: *A paixão segundo G.H.* Edição crítica coordenada por Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. siècle; Brasília CNPQ, 1988.
- HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói, EDUFF, 1997.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, José Olympio/Pró-Memória/ INL, 1985.
- PASOLD, Bernadete. *Themes and narrative techniques in the novels of Virginia Woolf and Clarice Lispector*. São Paulo, USP. Tese de doutorado.
- PESSANHA, José Américo da Motta. Clarice Lispector: o itinerário da paixão. In: *Remate de Males*. Campinas, (9): 181-198, 1989.
- PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- PRADO JR., Plínio W. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. In: *Remate de males*. Campinas: 9, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. Perto do coração selvagem. In: *A sereia e o desconfiado*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector. Figuras da escrita*. Universidade do Minho/ Centro de Estudos Humanísticos, 2000.
- SOUZA, Gilda de Mello e. O vertiginoso relance. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.
- _____ O Lustre. In: *Remate de males*. Campinas: 9, 1989.
- TASCA, Norma. A lógica dos efeitos passionais: um percurso discursivo às avessas. In: *A paixão segundo G.H.* Edição crítica coordenada por Benedito Nunes. Paris: Association

Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. Siècle; Brasília CNPQ, 1988.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.*. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Escuta, 1992.

_____ O estrangeiro em Clarice Lispector: uma leitura de *A hora da estrela*. Zilberman, Regina (org.) *A narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

1.3) Geral:

ADORNO, Theodor. Notas sobre Kafka. In: *Prismas*. Tradução: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática: 2001.

_____ Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril.

ALEXANDER, Jean. *The venture of form in the novels of Virginia Woolf*. Port Washington and London: Kennikat Press, 1974.

ALMEIDA, Jorge. Hermetismo e alienação: considerações sobre Ein Besuch Im Bergwerk (Uma visita à mina) de Franz Kafka. In: *Magma*, out./94.

ANDERS, Gunther. *Kafka: pró e contra*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ARÊAS, Vima. O resto da metafísica. Texto inédito.

AUERBACH, Erich. "A meia marrom". *Mimesis*. 2ed. revisada. São Paulo, Perspectiva, 1987.

BANNFIELD, Ann. *Le phantom table: Woolf, Fry, Russel and the Epistemology of Modernism*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2000

BANFIELD, Ann et al. Le Nom Propre Du Réel. Traduction: Jean-Marie Marandin. *Cahier Jean-Claude Milner*. Lagrasse: Verdier, 2001.

BECKETT, Samuel. *Malone morre* (1951). Tradução: Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Volume I.

Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____ *L'instant de ma mort*. Paris: Fata Morgana, 1994.

BRANCO, Lúcia Castello. *Os absolutamente sós: Llansol – a letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.

CAMILO, Vagner. *Drummond da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê, 2001.

CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1970.

COHN, Dorrit. *La transparence intérieure: modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Tradução do inglês: Alain Bony. Paris: Seuil, 1981.

CORRÊA, Ivan. *A psicanálise e seus paradoxos clínicos*. Salvador: Ágalma; Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2001.

DE LEMOS, Cláudia T.G. Entre o visto e o entrevisto: uma gramática? *Literal* 4, 47-54.

_____ De como uma moça bem comportada se torna Simone de Beauvoir. *Cadernos Pagu* 12, 69-78.

DELEUZE, Gilles. *L'épouse*. Paris: Minuit, 1992.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Revisão: Heloisa M.F. de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. *De l'hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy, 1997.

_____ *Demeure, Maurice Blanchot*. Paris: Galilée, 1998.

DURAS, Marguerite. *O deslumbramento*. Tradução: Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro, 1986.

FREEDMAN, Ralph. *The lyrical novel*. Princeton: University Press. London: Oxford University Press, 1963.

FREUD, Sigmund. O estranho. (1919) Tradução: Eudoro de Souza. *Obras completas*. vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não contar mais? In: *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP/Perspectiva, Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- HAFLEY, James. *The glass roof: Virginia Woolf as novelist*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1954.
- HAMON, Marie-Christine. *Féminité mascarade*. Paris: Seuil, 1994.
- HOUAISS, Antonio. Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Instituto Houaiss/ Editora Objetiva. Versão 1.0. Dezembro de 2001.
- HUSSEY, Mark. *Virginia Woolf A to Z*. New York: Oxford Press, 1996.
- JULIEN, Philippe. *O estranho gozo do próximo: ética e psicanálise*. Tradução: Vera Ribeiro. Revisão técnica: Marcos Comaru. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____ *Uma visita à mina. O médico rural*. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente. In: *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- LAMBOTTE, Marie-Claude. *O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia*. Tradução: Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.
- _____ *Estética da melancolia*. Tradução: Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.
- LATHAM, Jacqueline E.M. et.al. *Critics on Virginia Woolf*. Florida: University of Miami Press, 1979.
- LEITE, Adriana Campos de Cerqueira. *Em busca do sofrimento histórico: a histeria e o paradigma da melancolia*. Campinas, UNICAMP, 2002. Tese de doutoramento.

- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado*. Leitura Estruturante do Drama em Gente. Lisboa: Moraes, 1981.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra completa*. Volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, S.A., 1994.
- MANNONI, Maud. *Elas não sabem o que dizem: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise*. Tradução: Lucy Magalhães. Revisão Técnica: Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- MILNER, Jean-Claude. *Les noms indistincts*. Paris: Seuil, 1983.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, Introdução e Notas: Maria Eliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, S.A., 1986.
- POMMIER, Gérard. *A exceção feminina: os impasses do gozo*. Tradução: Dulce M. P. Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- RICOEUR, Paul. Entre o tempo mortal e o tempo monumental: *Mrs. Dalloway*. In: *Tempo e narrativa II*. Tradução: Marina Appenzeller. Revisão técnica: Maria da Penha Villela-Petit. Campinas: Papirus, 1995.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva.
- SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Tradução: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- STAROBINSKI, Jean. *Montaigne em movimento*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____ *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard, 1997.
- _____ *Razones del corpo*. España: Cuatro ediciones, 1999.
- WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução: Mário Quintana. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____ *Passeio ao farol*. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

- _____ *As ondas*. Tradução: Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____ *To the lighthouse*. England: Penguin books.
- _____ *The waves*. Introduction and notes: Kate Flint. England: Penguin Books, 2000.
- WOOLF, Virginia et al. *The Mrs. Dalloway reader*. Edited by: Francine Prose. London/New York: Harcourt, 2003.
- ZIZEK, Slavoj. *Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1992

2) Bibliografia consultada:

- ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Tradução: Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Literatura e Estéticas da Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- BATAILLE, Georges. *L'abjection et les formes misérables. Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1970.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. Tradução: Maria da Glória Novak e Luiza Neri. Revisão: Nicolau Salum. São Paulo: Naciona; Ed. da Universidade de São Paulo, 1988.
- BOSI, Alfredo. Céu, Inferno. In: *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- CANDIDO, Antonio. "No raiar de Clarice Lispector". In: *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- CARONE, Modesto. *A poética do silêncio: João Cabral de Melo e Paul Celan*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Tradução: Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.
- DE LEMOS, Cláudia T.G. A poética e o significante. In: *Traço 2*. Maceió, 1998.
- FÉDIDA, Pierre. *Depressão*. Tradução: Marta Gambini. São Paulo: Escuta, 1999.

- FINK, Bruce (org.) *Para ler o seminário 11*. Tradução: Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1997.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: *O que é um autor?* 4 ed. Tradução: António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 2000.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1917). In: *Novos estudos Cebrap*, no.32. Tradução e notas: Marilene Carone.
- _____ *Obras psicológicas completas*. Edição Eletrônica Brasileira. Versão: 2.0. Rio de Janeiro: Imago. CDRom-1.
- FUKS, Betty Bernardo. *Freud e a judeidade: a vocação do exílio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- GOTLIB, Nádya Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- HARARI, Roberto. *O seminário "A angústia", de Lacan: uma introdução*. Tradução: Francisco Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.
- JULIEN, Philippe. *O retorno a Freud de Jacques Lacan: a aplicação ao espelho*. Tradução: Ângela Jesuino e Francisco Franke Settineri. Supervisão: Aluisio Moreira de Souza. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.
- KAUFMAN, Pierre. *Dicionário Enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- KOFES, Suely. *Mulher, mulheres: identidade, diferença e desigualdade na relação entre patroas e empregadas domésticas*. Campinas: UNICAMP, 2001.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.
- LACAN, Jacques. *As psicoses, Seminário III*. Texto estabelecido por J-A Miller. Tradução: Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- _____ *As formações do inconsciente, Seminário V*. Texto estabelecido por J-A Miller. Tradução: Vera Ribeiro. Versão final: Marcus André Vieira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____ *A ética da psicanálise, Seminário VII*. Texto estabelecido por J-A. Miller. Tradução: Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____ *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, Seminário XI*. Texto estabelecido por J-A Miller. Tradução: MD Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____ *Mais, ainda. Seminário XX*. 2ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LÖWY, Michel & SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

NESTROVSKI, Arthur (org.). *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

NESTROVSKI, Arthur. & SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

PASSOS, Cleusa Rios P. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000.

_____ Clarice Lispector: os elos da tradição. In: *Confluências – crítica literária e psicanálise*. São Paulo: EDUSP; Nova Alexandria, 1995, p. 43-60.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. *Pânico e desamparo*. São Paulo: Escuta, 1999.

PORGE, Erik. *Psicanálise e tempo: o tempo lógico em Lacan*. Tradução: Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 1994.

_____ *Jacques Lacan, un psychanalyste. Parcours d'un enseignement*. Paris: Erès, 2000.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução: Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1995.

_____ *O tempo redescoberto*. Tradução: Lucia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: Globo, 1995.

RABINOVICH, Diana S. *O desejo do psicanalista: liberdade e determinação em psicanálise*. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

ROSENBAUM, Yudith. *As metamorfoses do mal*. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Tribulação de um pai de família. O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____ *A sorte dos pobres. Um mestre na periferia do capitalismo Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

STAROBINSKI, Jean. La tinta de la melancolía. In: *Pasajos*. Espanha (8): 57-67, 1985.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self*. São Paulo: Loyola, 1997.