

Edson Costa Duarte

C L A R I C E L I S P E C T O R :

M Á S C A R A N U A

Edson Costa Duarte

CLARICE LISPECTOR: MÁSCARA NUA

Dissertação apresentada ao curso de
Teoria Literária do Instituto de
Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas
como requisito para a obtenção do
título de Mestre em Teoria Literária.

Orientador: Suzi Frankl Sperber.

Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem
1996

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IEL - UNICAMP

D85C	Duarte, Edson Costa Clarice Lispector: máscara nua / Edson Costa Duarte. - - Campinas, SP : [s.n.], 1996. Orientador: Suzi Frankl Sperber Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. 1. Literatura Brasileira. 2. Teoria Literária. 3. Lispector, Clarice, 1925-1977. 4* Narrador. I. Sperber, Suzi Frankl. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.
------	--

Segundo Anatol Rosenfeld, *maschere nude* é o título geral que Pirandello deu à sua obra dramática, acrescentando que *Esse conceito relaciona-se com sua concepção da pluralidade da pessoa humana, cuja dissociação... é tema freqüente na literatura moderna e se tornou um dos motivos que suscitaram a transformação radical tanto do romance como da dramaturgia do nosso século.*¹

(1) Anatol ROSENFELD. *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 10.

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Edson Costa

Duarte
e aprovada pela Comissão Julgadora em
15, 08, 1996.

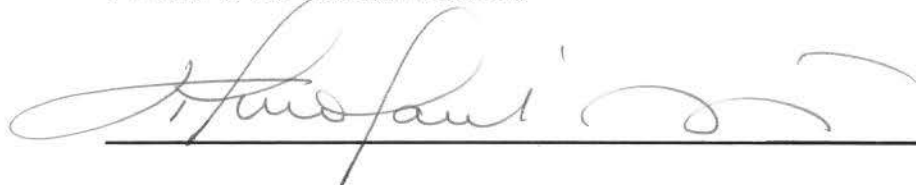
Prof. Dr. Suzi Frankl Sperber



Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber - orientadora



Profa. Dra. Lúcia Helena



Profa. Dra. Vilma Sant'Ana Arêas

PARA LUÍS CARLOS FUNCHAL
IN MEMORIAN

*To-morrow is the first day
of the rest of your life.*

Jean Baudrillard

Ao longo deste texto, serão utilizadas as seguintes abreviações:

<i>PCS:</i>	<i>Perto do coração selvagem</i>
<i>OL:</i>	<i>O lustre</i>
<i>CS:</i>	<i>A cidade sitiada</i>
<i>ME:</i>	<i>A maçã no escuro</i>
<i>UALP:</i>	<i>Uma aprendizagem ou livro dos prazeres</i>
<i>PSGH:</i>	<i>A paixão segundo G.H.</i>
<i>AV:</i>	<i>Água viva</i>
<i>VCV:</i>	<i>A via crucis do corpo</i>
<i>HE :</i>	<i>A hora da estrela</i>
<i>SV:</i>	<i>Um sopro de vida</i>
<i>BF:</i>	<i>A bela e a fera</i>
<i>DM:</i>	<i>A descoberta do mundo</i>

SUMÁRIO

1. Introdução.....	9
2. Isto é um ensaio.....	11
3. De máscaras e silêncios.....	22
4. <i>Água viva</i> : a subjetividade em trânsito.....	36
5. <i>A hora da estrela</i> : a aleluia do riso.....	55
6. Dos silêncios sem máscaras.....	80
7. Isto não é um ensaio.....	102
8. Referências bibliográficas.....	114

RESUMO

Fruto de uma intensa preocupação com a linguagem e com o processo de criação literária, a obra de Clarice Lispector ocupa um lugar privilegiado na literatura brasileira contemporânea.

Clarice encaminha as reflexões estéticas ao longo de sua obra para a exposição dos paradoxos inerentes ao ato de escrever. Esta é a problemática central para entender *Água Viva*, *A Hora da Estrela* e *Um Sopro de vida*, onde a impossibilidade de resolução desses paradoxos são metaforizados pelo silêncio, pela página em branco, pelo vazio, pela ruína do próprio texto. O que encontraremos nesses livros é a diluição do tempo, da trama literária, o esfacelamento da obra literária. Em última instância, a exposição dos bastidores da criação literária ao leitor.

O movimento que penso existir ao longo dessa fase da obra romanesca da escritora (1969-1977) é o caminho para um profundo entendimento da literatura como um fracasso que adquire um valor significativo, pois é fruto de uma busca. Daí advém o centramento das narrativas em questão na figura de um narrador, revelado máscara do próprio escritor. Assim, Clarice delinea pouco a pouco o entendimento da obra literária como extensão da própria vida, do fracasso da experiência humana.

INTRODUÇÃO

A produção literária de Clarice Lispector tem sido, nas últimas décadas, objeto de um enorme número de estudos feitos pela crítica brasileira e estrangeira. Esse fenômeno traz inevitáveis problemas a qualquer crítico que pretenda analisar uma obra exaustivamente discutida por especialistas.

Por um lado, essa inflação interpretativa gera a desagradável sensação de que tudo já foi dito, e só nos resta revestir as mesmas idéias com novas palavras. Por outro, cria uma cadeia de máscaras sobrepostas sobre o texto, dificultando uma leitura menos sugestionada.

O que pretendo, nesse trabalho, não é discorrer sobre os possíveis acertos ou equívocos que determinaram ao longo dos anos um assentamento de conceitos críticos relativos à obra clariceana. Minha proposta é analisá-la em busca de alguns questionamentos subjacentes à criação artística da escritora, procurando definir linhas de sustentação de uma estética pessoal.

O que penso é que a grandeza da obra não é fruto apenas do trabalho da linguagem, que nos coloca em contato com um conhecimento que se faz na contradição do refletir a realidade. Mais que isso, espero mostrar como Clarice vai pouco a pouco assumindo os

paradoxos com os quais o escritor se defronta. Ao invés de tentar superar as contradições, a escritora se esforça para colocá-las às claras, assumindo-as como o ponto limite de sua arte.

Para tanto, a artista se assume objeto do próprio fazer literário, a partir do que chamarei *desmascaramento/mascaramento do sujeito no discurso*, colocando dessa forma o sujeito criador no centro da criação literária. Ao mesmo tempo em que se metamorfoseia em objeto de si mesma, Lispector desloca o eixo do olhar daquele que lê, colocando-o em contato com a matéria bruta do pensamento que se cria mundo na palavra.

A carga dramática da obra se acentua quando Clarice passa a refletir sobre a ligação intrínseca entre a experiência paradoxal da arte e da vida. A esse espelhamento entre vida e arte, a escritora interpõe o leitor no limite do possível diálogo com o outro. E mais que isso, exige dele o olhar de dentro, para que ele também se faça corpo do texto literário.

I - ISTO É UM ENSAIO

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la - e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas - volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (PSGH, p. 113)

Entender o texto literário como meio de reflexão sobre a matéria viva da existência que será elaborada pelo artista é um dos caminhos possíveis rumo aos significados presentes na obra de Clarice Lispector.

Se esse desejo em si ainda não constrói um corpus de análise que proporcione a compreensão mais geral dos textos da escritora, ao menos permite levantar hipóteses que possibilitem reunir numa certa coerência as tantas nuances discursivas que constroem uma arte singular.

O estilo de Clarice , enquanto especificidade de linguagem, parece estar pronto desde seu primeiro romance. Ali, encontramos

estabelecidos uma imagética particular, um gosto pelo descosido do pensamento, pela diluição momentânea do sujeito em seu mundo interior, pela apreensão conturbada da realidade, etc.

Esse estilo é antes de tudo o contato com a estranheza da palavra que nos empurra para um fluxo de interrogações que se multiplicam. Daí advém o ritmo de procura que substitui a ação romanesca, transformando o espaço e tempo em instâncias de representação dessa interioridade erigida num mundo que reelabora o entendimento pré-concebido da realidade

À abolição do espaço-ilusão corresponde a do tempo cronológico. Isso implica uma série de alterações que eliminam ou ao menos borram a perspectiva nítida do romance realista. Espaço, tempo e causalidade foram "desmascarados" como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Nesse processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance.¹
(grifos meus)

A voz do narrador nos primeiros romances da escritora (de *PCS* até *ME*) é ainda pouco aparente, confundindo-se com a voz dos personagens. Temos, aqui, um espelhar de consciências do mundo que se elaboram no texto de modo a formar um discurso que se repensa enquanto apreensão do mundo fragmentário e múltiplo. Mas ainda há um desejo do criador de harmonizar os contrários, de

prescrever pela dúvida uma espécie de sintomatologia de um sujeito que desesperadamente busca uma compreensão.

As variações do ritmo narrativo, a temporalidade múltipla (os *flashes backs*, a dilatação interior do tempo, a descrição imparcial do espaço - como acontece em *CS* - que cria mimeticamente a realidade estática da subúrbio de São Lourenço), tudo contribui para a criação de um mundo ficcional mais ou menos estável, ao contrário do que acontece a partir do livro *PSGH*.

Neste primeiro momento de sua obra , quando a escritora utiliza os recursos do fluxo da consciência, do monólogo interior, do solilóquio ², a distância entre o olhar do escritor e dos personagens é praticamente anulada. Esses recursos também inserem a consciência do criador numa multiplicidade de tempos. A representação do mundo é construída a partir de um sujeito que se integra com sua interioridade, distanciando-se da realidade exterior quando procura compreender a manifestação da experiência no tempo.

O tempo é a prescrição de um estado momentâneo, fugaz e dilatado que nos remete a uma existência sempre incompleta e à deriva da própria realidade. ³ Esse é um dos temas mais frequentes na obra de Lispector. E é o centro da discussão aqui proposta porque nele se estreitam a discussão da literatura moderna (enquanto discurso fragmentário que tenta representar coerentemente um mundo) e a

reflexão da própria escritora na forma de um resgate obsessivo da multiplicidade das experiências representadas nos múltiplos tempos.

A percepção momentânea como um dado devastador da totalização da experiência, os instantes como um feixe de relações capaz de obliterar a idéia de um tecido conceitual permanente que conduz o ser humano à compreensão de si mesmo dentro da realidade do mundo. Essa pode ser a definição da experiência na obra de Lispector.

Entre um instante e outro, entre o passado e o futuro, a vaguidão branca do intervalo. Vazio como a distância de um minuto a outro no círculo do relógio. O fundo dos acontecimentos erguendo-se calado e morto, um pouco da eternidade. (PCS, p. 168)

Esses vazios, referidos no trecho, nos mostram a falácia de que o tempo é inteiro continuidade. A experiência, somados esses vazios, torna-se coisa morta que vive da própria vida. Deixa de ser um passo para uma compreensão possível do mundo. Desses vazios, também, há o preenchimento da existência com uma resignificação de sentidos que nos remetem ao movimento próprio da experiência: a sua sucessão no tempo é esse eterno espelhar-se no vazio das "pequenas mortes" (aí incluído o gozo) que nos perseguem dia a dia

Os instantes sucedem-se uns aos outros: nada lhes empresta a ilusão de um conteúdo ou a aparência de uma significação; desenvolvem-se; seu curso não é o nosso;

contemplamos seu fluir, prisioneiros de uma percepção estúpida. O vazio do coração ante o vazio do tempo: dois espelhos refletindo cara a cara sua ausência, uma mesma imagem de nulidade... 4

Guardadas as devidas distâncias entre o definitivo ceticismo de Cioran e as reflexões de Clarice, esse poderia ser um caminho para interpretar a abundância do tempo na obra da escritora. Um modo de alçar o vazio à uma significação que transcende sua aparência de nulidade.

Se para o filósofo esse vazio é imagem de uma existência em ruínas, para a escritora é um modo de decantar dessas ruínas suas possíveis significações. A parada num desses bolsões inertes do tempo é o que leva à desestabilização de um sentido pré-estabelecido da realidade. É justamente isso o que reelabora a existência viciada na inércia.

Mesmo que momentânea, essa consciência constrói um outro mundo possível, mas não perdurável e nunca estável. Lugar de onde se contempla a vida despida de seus significados cristalizados e se atinge a pré-existência das coisas que reelabora a compreensão do mundo.

Assim, a meu ver, a epifania (se existe), na obra de Lispector, é mais o seu avesso agônico. É luta contra a vida que se faz perene desconforto. É mais paródia profana do sagrado contato com o

absoluto do que o sereno contemplar dos místicos. Como recurso estilístico, é fruto de sua ira contra o Deus dos homens. É o homem à procura de sua medida. Por isso, G.H. só pode se desvencilhar do sentimento de náusea diante da barata quando percebe ter feito não o ato máximo, como pensara, mas o ato mínimo que lhe dá sua profunda dimensão humana.

A reflexão sobre o tempo serve, a partir de *PSGH*, para um aprofundamento da discussão sobre o próprio ser criador que se debate com a criação. Antes, a experiência dos personagens determinava a sua sempre distância da apreensão da realidade, levando-os ao paradoxo de existir num mundo para eles incompreensível. Agora o que está em jogo é a impossibilidade de representar esse mundo enquanto coerência, domínio de uma vontade criativa que organiza a realidade.

Quando a narradora compartilha com o leitor a experiência vivida no limite de suas forças, delega a ele um papel substancializador da própria matéria narrativa. Assim se cria um elo de comunicação do leitor com a experiência desestabilizadora

Para construir uma alma possível - uma alma cuja cabeça não devore a própria calda - a lei manda que só se fique com o que é disfarçadamente vivo. E a lei manda que, quem comer o imundo, que o coma sem saber. Pois quem comer o imundo sabendo que é imundo - também saberá que o imundo não é imundo. É isso? (PSGH, p. 47)

Aí se estabelecem algumas metas da estética clariceana. A experimentação da vida é sempre uma sucessão de momentos que preenchem e esvaziam um possível entendimento. Por isso, o comungar com esse mínimo imundo que é a massa branca da barata, a paródia da hóstia, é o ritual necessário para que atinjamos nosso paradoxo primordial

O único destino com que nascemos é o do ritual. Eu chamava "máscara" de mentira, e não era: era a essencial máscara da solenidade. Teríamos de pôr máscaras de ritual para nos amarmos. Os escaravotos já nascem com a máscara com que se cumprirão. Pelo pecado original, nós perdemos a nossa máscara.

(PSGH, p. 75)

Esse gosto pela máscara leva a uma progressiva compreensão do texto literário enquanto fruto de um sujeito que se ficcionaliza, torna-se matéria de sua própria criação artística. Aquele que vive, aquilo que é vivido possibilitam o contato estreito com um tempo que se dobra sobre si mesmo, sendo passado presente e futuro da experimentação do paradoxo da existência, da ausência de seu sentido

Nenhuma outra indagação sobre esta viagem, exceto esta: até onde se pode ir ao extermínio do sentido, até onde se pode avançar na forma desértica irreferencial sem fracassar...?...(até o) ponto de não-retorno. Esta aí toda a questão. E o momento crucial é aquele, brutal, da evidência de que não tem fim, de que não existe mais razão para que se lhe ponha fim. Para além de um certo

*ponto, é o próprio movimento que muda. O movimento que atravessa o espaço por sua própria vontade transforma-se numa absorção pelo próprio espaço - fim da resistência, fim da cena própria da viagem... Assim é atingido o ponto centrífugo, excêntrico, onde circular produz o vazio que vos absorve. Esse momento de vertigem é também o do desmoronamento potencial. Não tanto pela fadiga própria da distância e do calor, do avanço no deserto visível do espaço, mas a própria do avanço irreversível no deserto do tempo.*⁵ (grifos meus)

A viagem dos personagens/narradores de Clarice Lispector é sempre o contato com um mundo interior abarrotado de possíveis significados que se refazem à medida em que mergulhamos na vertigem desse espaço ficcional, nesse "deserto do tempo" que se preenche pela própria suspensão de significados aparentes.

É esse o caso de *AV*, sob a forma da supressão da distância temporal entre a experiência vivida e o seu relato; e de *HE* sob a forma do começo intemporal da narrativa, do passado que invade o presente da personagem como um tempo de inconsciência da dureza da vida (*A gargalhada era aterrorizadora porque acontecia no passado e só a imaginação maléfica a trazia para o presente, saudade do que poderia ter sido e não foi.* p. 48).

A literatura de Clarice é essencialmente uma arte do tempo, que se desgruda da rala superfície da existência dos personagens para puxá-los ao fundo de sua interioridade. Em outro sentido, o tempo é a categoria do espelhar-se entre escritor e leitor, é imagem dessa dobra

da experiência que se repensa, se reflete enquanto possibilidade de colocar em xeque sua própria representação.

Daqui, podemos reler a produção artística de Clarice Lispector nos rastros de Proust, Pirandello, Joyce, Beckett, Virgínia Woolf, tendo em mente que na produção desses escritores, o que parece estar em jogo, dentre outras coisas, de um lado é um refinamento da noção do que seria o Tempo, de outro a inserção do narrador/personagem no centro catalisador de toda essa problemática.

Grande parte da terminologia criada pela crítica moderna para dar conta dos processos narrativos surgidos nesse século parece ter como base conceitual as reflexões sobre a multiplicidade temporal.

Assim, podemos encarar a narrativa moderna, vista sob o ângulo de sua organização mais profunda, como a escolha de um certo modelo temporal. Esse repensar o tempo como elemento fundamental da sociedade do século XX, cujo desenvolvimento tecnológico-científico nos obrigou a lidar com velocidades e espaços cada vez maiores, parece ter dilatado o espaço e o tempo interior do homem.

A literatura moderna parece ter nascido dessa ressaca do tempo entendido como exterior ao ser humano, passando a compreender a experiência como o resgate do tempo, por meio de sua

interiorização. Quando o escritor moderno pensa a experiência, reflete sobre as várias formas de sua manifestação no tempo.

Desse tratamento temporal complexo, advém a desestruturação do material narrativo, a mudança do ritmo que se distende ou retrai, a inexistência de um começo, *visto que nos faz mergulhar num fluxo constante de experiência* ⁶, e de um final, que geralmente é ambíguo *deixando o leitor em dúvida quanto ao destino final das personagens*.⁷

A essa contingência formal da literatura moderna, o escritor soma os fragmentos de sua experiência distribuídos entre os personagens. Cria, dessa forma, uma multiplicidade de vozes narrativas que refletem sua perplexidade diante do mundo. Por essa razão a literatura moderna não é um todo fechado em si, seu conteúdo ultrapassa a compreensão racional do homem. Ela não pretende pôr ponto final em nada. Sua sobrevivência depende da dúvida, da luta do leitor imerso num contínuo desvendamento.

NOTAS DO 1º CAPÍTULO

- 1) ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 83.
- 2) Sobre esses termos consultar
MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1974.
CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência*.
São Paulo, Pioneira, 1981.
- 3) Consultar
MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo, Mc Graw Hill do Brasil,
1976.
NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.
- 4) CIORAN, Emil. *Breviário da decomposição*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989, p. 21.
- 5) Baudrillard, Jean. *América*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 15.
- 6) e 7) LODGE, David. "A linguagem da ficção modernista (metáfora e metonímia)".
In: *Modernismo (guia geral)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989,
p. 394.

II - DE MÁSCARAS E SILÊNCIOS

O retrato de Clarice, feito por mim , pode ser este, incompleto ainda, imperfeito sempre, mas minha a fotografia:

A 9 de dezembro de 1977, um dia antes de seu aniversário, morria Clarice Lispector. Foi enterrada no Cemitério Comunal Israelita, no Rio de Janeiro. Houve apenas uma cerimônia simples, como ela mesma queria. Enfim, a escritora encontrou-se consigo mesma. A morte, um dos temas centrais de sua ficção, entrava mais uma vez em cena. Agora como realidade irremediável. Um epitáfio fictício, escrito por Samuel Beckett, talvez defina de modo justo a relação de Clarice com a morte

*Aqui jaz quem tanto dela escapou,
que dela só escapa agora.¹*

Passados dezessete anos, a obra da menina ucraniana nascida em 1920 ² , que pensava que os livros nasciam como as árvores, ganha o mundo. As traduções proliferam, os trabalhos críticos também, e a tão renegada popularidade toma proporções que a própria autora nunca teria imaginado. Ela, que um dia escreveu

*Se eu fosse famosa, teria minha vida particular invadida, e não poderia mais escrever. O autor que tenha medo da popularidade, se não (sic) será derrotado pelo triunfo.*³

Sabe-se que Clarice sempre teve dúvidas quanto ao valor de sua obra e a levava tão a sério que as críticas a sensibilizavam muito . Tanto que a crítica de Álvaro Lins a seu segundo livro, *O Lustre* (1946), a entristece muito.⁴ Num outro momento já muito posterior (em 1970), responde entre irada e irônica uma crítica sobre *A Cidade Sitiada*, fazendo uma explanação do que pretendeu com o livro de maneira clara e consciente, irritando-se com a excessiva importância que os críticos sempre deram à originalidade de sua linguagem

*Não se torna evidente para mim que todos esses movimentos íntimos do livro, e mais outros que o completam - foram submergidos pelo que o senhor chama de "magia das frases". Desde o primeiro livro, aliás, fala-se nas minhas "frases". Não tenha o senhor dúvida, no entanto, de que desejei - e consegui, por Deus - qualquer coisa através delas, e não a elas mesmas. Chamar de 'verbalismo' uma vontade dolorosa de aproximar o mais possível as palavras do sentimento - eis o que me espanta. E o que revela a distância possível que há entre o que se dá e o que se recebe...*⁵

Se esse é o caminho estético da escritora, que coloca a linguagem como meio de se aproximar de uma representação mais pura do sentimento, é também prova de seu ressentimento com qualquer crítico que apontasse em seu trabalho possíveis problemas de

realização. Por isso, o texto termina impregnado por uma forte sensação de revide expressa pela seguinte ironia

Não, o senhor não fez o "enterro" do livro: o senhor também o "construiu". Com perdão da palavra, como um dos cavalos de S. Geraldo. (p. 417)

O mito da escrita automática, sob inspiração, é uma meia verdade, porque muito do que Clarice escrevia era revisto. Essa preocupação pode ser notada desde seu primeiro livro. Em carta ao amigo Lúcio Cardoso, Clarice diz a ele que há uma vírgula em certa passagem do texto que a incomoda profundamente, e pede que, em nome de sua amizade, ele a retire antes de o livro ser publicado. E o que dizer das oito versões de *A Maçã no Escuro*? E da drástica redução do número de páginas de *Água Viva*, cuja primeira versão se chamava *Objeto Gritante* e tinha cerca de 150 páginas enquanto a versão final tem apenas 100? 6

Minha intenção, neste pequeno retrato, é mostrar como a própria escritora muitas vezes usou uma máscara de si mesma. Ela que, casada com um colega de faculdade, Maury Gurgel Valente, no mesmo ano da publicação de seu primeiro romance (*Perto do Coração Selvagem* - 1944), viveu na Europa e nos Estados Unidos durante 15 anos, onde escreveu grande parte de sua obra e teve seus dois filhos, Pedro e Paulo. Some-se a essas circunstâncias o fato de não gostar de dar entrevistas, o medo de ser mal interpretada ou de deturparem suas

declarações. Tudo isso contribuiu para que Clarice ficasse relativamente distante das "luzes da ribalta" e para que pudesse rir da ficção criada por ela em torno de si mesma.

*Se eu tivesse que dar um título à minha vida
seria: à procura da própria coisa. 7*

Das considerações possíveis sobre aquilo que Clarice escreveu ao pensar a criação artística, o que nos daria uma espécie de itinerário esclarecedor do que efetivamente ela realizou, poderíamos levantar dois aspectos que constituem o pano de fundo de seus textos.

O primeiro deles, como já foi levantado por Berta Waldman e Vilma Arêas ⁸ é a mescla de estilos literários, que é também apontada pela própria escritora, em uma entrevista ⁹, quando diz que em seu primeiro livro misturou Dostoievsky com romance para mocinhas. Essa mescla explica, de certa forma, aquilo que alguns críticos (dentre eles, Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Roberto Schwarz, Antônio Cândido) apontaram como uma falta de realização de seus textos, e que num outro sentido pode ser uma marca do descaso intencional com essa camada mais aparente da obra literária que é a trama, as seqüências narrativas.

Se por um lado essa mescla pode espelhar a pouca habilidade ou interesse de Clarice em lidar com a causalidade das ações exteriores às personagens, de outro nos revela sua insatisfação com modos de contar pré-estabelecidos pela tradição literária. Sendo assim, podemos analisar a obra da escritora como uma busca interminável dos meios para atingir a pura apreensão da idéia. Algo como o amálgama entre palavra e pensamento, sem que possamos determinar claramente seus limites. Um e outro coexistindo na mesma frequência, para que o leitor se aprofunde na realidade da vida.

Clarice procura dar ao leitor a impressão momentânea que reelabora os sentidos da existência. Com o risco de cair na simples confissão de um material bruto da experiência, a escritora se lança num caos primordial da criação artística. Nele, a circularidade é a metáfora máxima de uma busca interminável. Insere, desse modo, sua obra na modernidade, transformando-a num campo profícuo de experimentações estéticas. Esvazia o sentido das palavras, para preenchê-las com outros, espreme os significados da experiência na busca da intensidade iluminadora

Não posso morrer sem antes ter descoberto a alegria que até hoje raras vezes encontrei. E, no ato de escrever, renascer das cinzas. ¹⁰

Essa mescla de estilos e a agonia da busca de adequar fundo e forma terá sua perfeita realização em *A Hora da Estrela*, livro em que Clarice coloca de maneira explícita essas questões. Assim, cria um espelhamento didático na entrelinha da narrativa, conduzindo o leitor a uma distância ideal do texto e da personagem (Macabéa). Evita, através desse recurso, a identificação passiva do leitor, levando-o a projetar-se especularmente no drama do escritor diante da matéria viva que tem nas mãos.

O segundo aspecto da obra de Clarice que é recorrente diz respeito aos limites entre a ficção e a vida. Sendo a segunda condição imprescindível para que a primeira se faça, a escritora usa a si mesma como material de sua ficção. Esse trânsito pode ser visto mais claramente nas crônicas, gênero literário que em si mesmo permite uma maior oscilação entre os registros ficcional e confessional, e em muitos textos curtos da escritora.

O texto-síntese da mistura desses dois registros é *Água Viva*, livro que mesmo tendo passado por uma grande mutilação, refaz o percurso de Clarice rumo ao que mais tarde analisarei, nomeando **maskamento do sujeito no discurso**. Mescla da memória imediata e o relato direto da impressão do sujeito diante do mundo. Uma tentativa falhada de abolir o tempo, e conseqüentemente a distância entre a totalidade da experiência vivida e o posterior resgate fragmentário da memória dessa mesma experiência.

Essa atitude da escritora pode ser interpretada como uma vontade de permanência, uma recusa da morte individual. Um mergulho nesse *coser para dentro*, metaforizando através do discurso narrativo o desejo de transcendência do escritor, ou nas palavras de George Steiner

O impulso de vontade que engendra a arte (...) está baseado em uma aposta na transcendência. O escritor ou pensador pretende que as palavras do poema, as energias do argumento e as personagens do drama sobrevivam a sua própria vida, assumam o mistério da presença autônoma e da atualidade permanente. ¹¹

Desse espelhamento do narrador e do criador, da escolha de um relato que oscila entre a ficção e a confissão, dentre outras coisas, decorre a mutação da intensidade da experiência imediata que é elevada ao patamar da ficção.

Seja através de um narrador, em *Água Viva*, que se conta imerso no presente da experiência do criador (numa intersecção de vozes narrativas); seja através da voz de um narrador paradoxal que se multiplica, desestruturando o espaço ficcional como é o caso de *A Hora da Estrela*; seja através de uma dramatização que coloca em confronto dois pilares fundamentais da criação literária - escritor e personagem - como é o caso de *Um Sopro de Vida*. ¹²

Juntamente com esses dois aspectos básicos da criação artística em Clarice Lispector, que por si só condensam o movimento estético mais geral dos textos da escritora, podemos compulsar determinadas considerações da escritora sobre a palavra, o ato criativo e determinadas metáforas consolidadoras de suas posições estéticas.

A preocupação com a nomeação e a origem das coisas é dado fundamental para compreender a importância que Clarice dá ao ato paradoxal quando se busca entender a vida e o mundo. Para além da experiência cotidiana, a escritora nos revela um grande desconforto de não podermos apreender o avesso das coisas, o seu significado latente, obscurecendo desse modo o entendimento do viver como acúmulo de certezas, de uma sabedoria progressiva.

A verdadeira experiência, para a escritora, só se realiza através da subtração do tempo, quando se atinge a condensação da consciência num curto espaço, num súbito relance em que tudo se explica, se redimensiona e logo se desfaz. Esse processo, latente na estrutura de grande parte dos textos de Clarice, chamado por uma fatia da crítica de epifania ¹³, é marca não de uma revelação ou compreensão contemplativa, mas antes disso de uma vertigem da totalidade da experiência

E a escritura, que aparece aí como movimento de aproximação entre a sintaxe e o sentimento, entre o que sente e o que é sentido, não conduzirá todavia a uma unificação da experiência ou à reconciliação do sujeito consigo mesmo. Ao invés, exigindo o desamparo como modo de aproximação, experimentando os paradoxos do instante jamais presente, ela já indica que a sua via é outra, que esta não leva à transparência... mas conduz antes a provar a incomensurabilidade que há entre o sentimento e a linguagem, entre a "coisa" e a palavra, entre o "escuro" infinito e o sujeito humano.¹⁴

Clarice desloca o ser para fora da experiência mística ou transcendente, colocando-o dentro do paradoxo da compreensão desestabilizadora. Por fim, este processo de criação serve mais como índice do esvaziamento do homem diante do incompreensível do que como uma atitude exemplar ou compensatória que possa aprofundar o ser além da rasa superfície da vida.

Se esse aprofundamento é possível, sua distensão ao longo do tempo não o é. Ele é um estado fugaz imerso na repetição cotidiana de hábitos que obliteram sua significação mais profunda. Passado o instante, a consciência se ocupa desses pequenos vazios do real, que sustentam a existência. No mais, esta tentativa de compreender o substrato das relações do ser humano com o mundo gera um desesperado sentimento de revolta contra a incompreensão. E a única forma de se desvencilhar dele é o uso da especularidade do

pensamento, que se concretiza em muitos dos textos da escritora sob a forma da tautologia

Se recebo um presente dado com carinho por pessoa de quem não gosto - como se chama o que sinto? ... O único modo de chamar é perguntar: como se chama? Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? e este é o nome. ¹⁵

Essa pergunta que ecoa e volta sobre si mesma, essa ilógica profundidade sob a aparência das coisas, a incapacidade de nomear, de delinear o contorno da impressão quando se olha para o além das aparências é o que ancora os textos de Clarice. Essa busca infundável que ela tão bem nomeou como sendo seu "estilo"

Essa incapacidade de atingir, de entender, é que faz com que eu, por instinto de ... de quê? procure um modo de falar que me leve mais depressa ao entendimento. Esse modo, esse "estilo" (!), já foi chamado de várias coisas mas não do que realmente é: uma procura humilde. Nunca tive um só problema de expressão, meu problema é muito mais grave: é o da concepção. ¹⁶

A essa impossibilidade de entender, de vestir uma idéia com palavras ¹⁷, Clarice interpõe o vazio no texto como instância significadora, a página em branco, o gosto da entrelinha, realiza pela palavra mais a alusão de um estado do que a tentativa de sua descrição.

Enfim, manuseia recursos que lhe permitem sugerir sua incapacidade de expressar seu susto diante da incompreensão da

existência. O texto, neste sentido, volta-se a si mesmo e percorre o caminho metalingüístico ao avesso, pois ao invés de uma anatomia do texto, do processo criativo, Clarice descreve um roteiro de falhas e impossibilidades.

O movimento expansivo que aqui se delinea faz com que os limites da criação literária sejam minados e que o escritor procure em outras artes - a música, a pintura, a escultura - elementos correlacionais que possam suprir a intenção significativa que a palavra não alcança.

A esse movimento de exposição das impossibilidades do escritor se soma o risco de tentar descrever *a verdade mais profunda do ser humano* ¹⁸, o *coser para dentro* e a descida às camadas mais profundas da alma humana. O escritor se vê, nessa trajetória, despido de enredos, de tramas, de dados exteriores que sustentem a organicidade da narrativa.

Por esse caminho, buscamos entender alguns vieses da estética clariceana. Ela se vale da dilatação paradoxal do silêncio que toma conta do texto, elaborando através da palavra sua própria contingência

Cada vez escrevo com menos palavras. Meu livro melhor acontecerá quando eu de todo não escrever. Eu tenho uma falta de assunto essencial. ¹⁹

Nesse ritmo da busca falhada, dentro do limite do conhecimento lógico e da pura essência irracional do indizível, Lispector interpõe seu texto, sua matéria de vida e reconhecimento. Refaz, através do percurso da arte, a visitação a temas como a morte, o vazio da vida, Deus, o silêncio - o eterno retorno às perguntas.

NOTAS DO 2º CAPÍTULO

- 1) Samuel BECKETT. *Primeiro amor*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987, p.12.
- 2) Claire VARIN. *Clarice Lispector: rencontres brésiliennes*. Québec, Éditions TROIS, 1987.
Em documento publicado na página 84 deste livro, Pedro Lispector (pai de Clarice) certifica que a filha nasceu em 1920 e não em 1925 como Clarice afirmava em entrevistas.
- 3) Olga BORELLI. *Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, p. 26.
- 4) Idem, p. 115.
- 5) Clarice LISPECTOR. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 417.
- 6) A carta a Lúcio Cardoso foi publicada em
Vilma ARÊAS & Berta WALDMAN. *Remate de males (9)*. Campinas, Editora da Unicamp, pp. 214 e 215.

Sobre as duas versões de AV, ver o texto de Alexandre E. Severino, publicado na revista citada anteriormente. Consultei também o xerox da primeira versão que obtive na Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, onde está depositado parte do acervo da escritora.

Sobre as oito versões de ME, ver Olga BORELLI (op. cit.), p. 142.
- 7) Clarice LISPECTOR. *Para não esquecer*. São Paulo, Ática, 1984, p. 80.
- 8) Vilma ARÊAS & Berta WALDMAN. "Eppur, se muove" in *Remate de Males* (op. cit.), p. 161.
- 9) Ver entrevista de Clarice Lispector publicada em Clarice LISPECTOR. *A paixão segundo G.H. (ed. crítica coordenada por Benedito Nunes)*. Brasília, CNPQ, 1988, p. 298.

- 10) Berta WALDMAN. *Clarice Lispector (Coleção Encontro Radical)*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 14.
- 11) George STEINER. *No castelo do Barba Azul*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 100.
- 12) Earl E. FITZ. "Clarice Lispector's *Um sopro de vida* : The novel as confession" in *Hispania* (vol. 68). Mississippi State: USA, Published by the American Association of Teachers of Portuguese and Spanish, may/1985.
- 13) Plínio W. PRADO JR. "O Impronunciável (notas sobre um fracasso sublime)" in *Remate de males* (9) , pp. 21 a 29.

Veja-se o seguinte trecho:

"Esse inominável, sem medida comum com a experiência ou com a palavra, eis o "infinitamente outro" (AV , 83), o "Deus absconditus" por assim dizer, da escritura segundo C.L. E neste sentido isto equivale a dizer que não há, nem pode haver "misticismo", "revelação" ou "epifania" do divino nessa escritura (esta terminologia teológica conota, aliás, uma dimensão edificante e uma religiosidade estranha ao sentido trágico que habita uma escritura profundamente irreconciliada e não reconciliante." (p. 25)

- 14) idem, p. 23.
- 15) Clarice LISPECTOR. *Para não esquecer* (op. cit.), p. 17.
- 16) idem, p. 21.
- 17) id. ibid., p. 100.
- 18) Olga BORELLI (op. cit.), p. 85.
- 19) idem, p. 85.

III - ÁGUA VIVA : A SUBJETIVIDADE EM TRÂNSITO

Você pode me perguntar porque tomo conta do mundo. É porque nasci incumbida.
(AV, p.62)

Publicado em 1973, quatro anos antes da morte de Clarice Lispector, *Água Viva* é o centro de uma reviravolta na obra da escritora.

Essa mudança não se dará a nível temático, visto que neste livro os principais temas da ficção clariceana são revisitados (a inevitabilidade da morte, o desconforto diante da existência/não-existência de Deus, o não entendimento da vida, o silêncio como instância última do processo de comunicação, etc.).

Essa reviravolta é fruto de uma mudança nos processos narrativos. Ocorre um desvio no eixo de centralização das reflexões estéticas e existenciais da escritora. Um aprofundamento dos problemas já levantados ao longo da obra.

Nos romances anteriores, o foco dessas preocupações está instalado nas personagens, que (através de uma maior ou menor proximidade do narrador) dão conta da verbalização dos questionamentos que sempre preocuparam a escritora.

Essa nova fase se inicia com *A Paixão Segundo G.H.* e tomará um contorno mais definido nas obras subseqüentes. Esse é o primeiro livro de Clarice escrito em 1ª pessoa e é o marco da mudança descrita anteriormente.

O prefácio, dirigido a supostos leitores, traz em si uma preocupação que será reiterada quando a narradora (G.H.) pede ao leitor que ele lhe dê a mão para que possa continuar contando o que viveu

Sendo um expediente ficcional, que amplia a dramaticidade da narrativa e autentica o paroxismo da personagem, esse gesto dialogal dirigido a um tu localizado na fímbria da narrativa, irrompe o solilóquio, como proposta a um novo pacto com o leitor, considerado suporte ativo da elaboração ficcional - partícipe ou colaborador - que deverá continuá-la.¹

Além da preocupação com o leitor, encontramos em *PSGH* uma reflexão mais direta sobre o ato de escrever, que é entendido fora do âmbito de um compromisso com o refinamento da linguagem. Daí, advém, por exemplo, a metáfora da terceira perna que é inútil à narradora, mas a mantém num tripé instável. Os excessos não são muitas vezes necessários a um texto?

Em *AV* teremos uma exacerbação do processo descrito acima. Neste texto, a grande coragem da escritora é tirar sua própria máscara, interferindo abertamente na criação da narrativa.

O narrador é uma pintora-escritora que o tempo todo dialoga com o leitor, expondo suas dificuldades diante do ato de escrever. Os arcabouços da ficção tradicional são questionados direta, racional e contundentemente: o livro tem apenas esboços de personagens, o narrador diz que gênero não o pega mais, não há propriamente uma história que é contada. A ilusão da realidade, princípio sustentador da ficção, é o tempo todo questionada, o que leva o leitor a construir o texto a partir de suas próprias ruínas.

Espaço e tempo são diluídos, o tempo da criação e o da leitura devem ser um só. O enredo inexistente, mas a narradora ironicamente diz ao leitor que de vez em quando lhe dará uma história que o sustente. O texto literário é levado à sua máxima subjetividade. O mundo real e o mundo da ficção são compreendidos a partir de um eu, que não é mais nenhum personagem, mas a própria máscara do criador. Viver e escrever passam a ser entendidos como processos indiferenciados, por isso o narrador pede licença ao leitor para morrer (interromper o ato de escrever) por algum tempo.

Quando pensamos nessas propostas estéticas segundo às quais o livro se faz, as contradições vêm à tona.

O livro todo é o desvendamento das contradições com as quais o escritor se defronta. É o desmascaramento do que na Teoria Literária se chama de autor implícito². AV é uma apologia do fracasso

da criação enquanto forma objetiva, às vezes doutrinária, de fazer arte. E mais ainda da visão da arte como meio de atingir o conhecimento e o auto-conhecimento. Estamos diante dos destroços das respostas incisivas e certas

Há casos em que a pergunta é mais importante que a resposta. Quando a curiosidade é mais intensa antes de ser satisfeita. ³

Proceder a um inventário de temas que aparecem em AV seria improdutivo para a compreensão desse movimento estético da obra. O que me parece de maior revelância é esse traçado da linha evolutiva dos últimos textos longos de Clarice, tendo como ponto de partida o livro em questão. E a partir daí mostrar que eles são um itinerário rumo ao mascaramento/desmascaramento do sujeito no discurso. Um crescente minar dos processos narrativos. A intensão reiterada de colocá-los às claras, de retirá-los do âmbito exclusivo do domínio do escritor, mostrando-os ao leitor como última instância de uma comunicação possível.

Quais seriam os processos de elaboração de AV? Até que ponto Clarice consegue realizar o seu projeto de destruição do texto literário enquanto forma exclusiva do saber do escritor? Que contradições são essas com as quais nos defrontamos e com as quais se defronta o escritor?

Essas são algumas perguntas que gostaria de pensar ao longo do ensaio.

Escuta: eu te deixo ser, deixa-me ser então.
(AV, p. 16)

A crítica francesa deu especial atenção ao aspecto metalingüístico de AV ⁴, que segundo alguns se encontra entre *a plenitude e o desespero*, constituindo uma literatura nova, na qual o autor não tem mais seu livro sob controle. Ressaltou-se também que essa escrita que se pretende automática não o é tanto assim

... parce que des pensées directrices reprennent en main le cheminement de Clarice Lispector. (Gilles Costag)

Quanto à crítica brasileira ⁵, devido ao grande número de textos críticos, nos deteremos apenas naqueles que têm maior relevância para este trabalho.

Alexandrino E. Severino , num texto em que comenta as duas versões de AV , diz que o texto foi drasticamente reduzido, que cerca de 50 páginas foram eliminadas, ou por já terem sido publicadas anteriormente como contos ou por serem demasiado pessoais. Foram

necessários dois anos (de 1971 a 1973) para que Clarice considerasse o livro pronto

... para que a transformação do pessoal no impessoal fosse aos poucos se realizando. ⁶

Mesmo assim, o livro ainda nos mostra uma oscilação entre estes dois tipos de relatos, embaçando a sua distinção. Nesse sentido, o crítico faz o seguinte comentário

É necessário, no entanto, distinguir o que é pessoal do que é impessoal em Clarice. Uma coisa é o foco narrativo egocêntrico, isto é, absorto na pessoa do autor do livro ou mesmo do narrador. Outra coisa é a voz que fala como reflexo do ser humano, o eu vindo a exercer a função de ponto de referência, a medida de todas as coisas. ⁷

Essa consciência de Clarice de que a experiência vivida em si ainda não é criação artística é justamente um dos pontos centrais da reflexão no presente livro. Veja-se que a narradora diz que não quer ser biográfica, que quer atingir o impessoal (o it).

Berta Waldman⁸ chama atenção para o fato de que a abordagem direta do ato criativo, de modo crítico, mas sem a preocupação de fazer estilo, constitui, acima de tudo, um exercício existencial.

Esse trânsito entre o eu / a experiência da linguagem e o mundo está presente no caráter fragmentário e paradoxal do livro. A experiência da escrita se faz no momento de sua própria vivência, não há tempo para organizá-la, para racionalizá-la. Daí o número intenso de cortes e interrogações encontrados no livro. Daí também o esforço, o chamamento ao longo da narrativa para que o leitor comungue com a narradora suas sensações

E quando o dia chega ao fim ouço grilos e torno-me toda repleta e ininteligível. Depois vivo a madrugada azulada que vem com o seu bojo cheio de passarinhos - será que estou te dando uma idéia do que uma pessoa passa em vida? (AV, p. 19)

Benedito Nunes ⁹ diz que AV é uma escritura dilacerada e está no limite entre a literatura e a experiência vivida. Para ele, a manutenção da figura do narrador conserva todo o artifício ficcional através do qual o próprio ato de escrever pode ser questionado. E a partir deste questionamento, da dificuldade diante da criação é que a escritora pode compreender ao menos um pouco de sua impossibilidade diante da morte e ao mesmo tempo a busca da alegria de viver

Para Clarice Lispector, a impossibilidade é de narrar qualquer coisa sem ao mesmo tempo narrar-se - sem que, à luz baça de seu realismo ontológico, não se exponha ela mesma, antes de mais nada, ao risco da aventura de ser, como o a priori da narrativa literária, como o limiar de toda e qualquer história possível. ¹⁰

Desse movimento de reflexão instalado no interior do texto surge a expansão do sujeito além dos limites da própria narrativa. Ele se expõe porque não entende a si mesmo e ao mundo e busca na figura do interlocutor a imagem, o reflexo de sua estupefação na busca do entendimento.

CRÍTICA LEVE E CRÍTICA PESADA 11

Se pensarmos no processo de elaboração de *AV*, veremos que Gilles Costag faz uma afirmação procedente. A escrita do livro não é tão automática assim como pretende ou aparenta ser. À primeira vista, pode-se ter a impressão de que ele foi escrito num só fôlego, mas o que se sabe é que demorou dois anos, tendo passado por uma longa revisão, para que a escritora o considerasse pronto.

O que primeiro nos chama a atenção quando lemos *AV* é que toda sua construção se sustenta pela ostensiva presença da figura do narrador (uma pintora-escultora-escritora) que se nuança em máscaras da própria autora no decorrer do discurso. E é justamente nessas máscaras que se projeta a diluição da narrativa.

Os quadros momentâneos mais vivos da experiência presentificada, a ancestralidade do corpo e das sensações imersas no

duro martelar do tempo. Em Clarice é assim que ocorre a razão das coisas, ressaltando-se mais uma vez a alusão que prepondera sobre a ilusão. A linguagem percorre esse caminho (o mesmo que Martim penosamente descobre, a impossibilidade de reconstruir o mundo pela palavra), da concretude à sua inapta reelaboração dos sentidos.

Ora, o eu do qual emana o discurso não é um narrador em 1ª pessoa convencional, pois não conta propriamente uma estória (da qual participou ou testemunhou). O seu ir vivendo é o que constitui em última instância a estória. O que ele faz é mergulhar num fluxo desencadeador de sensações, como se cada uma delas fosse uma pequena peça do grande quebra-cabeças que constitui o autor do livro.

O único compromisso que esse eu tem é com a própria criação, com a presentificação e contingência do “ir vivendo”. Por isso o tempo verbal é ostensivamente o presente, o que determina a incerteza que perpassa toda a narrativa. Para esse eu não deve haver passado ou futuro

*Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo
passado, o presente e o futuro, o tempo lateja no tique-
taque dos relógios. (AV, p. 22)*

O tempo presente é o ponto de partida de toda a ebulição criativa. Há o desejo de que a escrita seja contínua, do mesmo modo que a vida. O tempo da estória e o tempo da criação devem ser um só, e se não fosse impossível o tempo da leitura também.¹² Sendo assim,

não haveria tempo hábil para que esse eu organizasse de modo mais objetivo o que está sendo relatado. A narrativa pretende se inserir num grande presente onde tudo ainda borbulha sem forma. E é nele que o eu se vê diante da criação e do mundo, diante do impasse de ir escrevendo sem que tome fôlego para organizar o que sente.

Embora esse eu seja marca de uma subjetividade que organiza a matéria narrada, não podemos entendê-lo senão como máscara ficcional de uma realidade possível. Não fosse desse modo, haveria o comprometimento do caráter ficcional do texto, aproximando-o mais do diário confessional do que da ficção propriamente dita. Esse eu não é uma realidade empírica, mas sim uma subjetividade literária desbastada.

O fato de Clarice ter retirado do texto os dados aparentemente biográficos (o que é reiterado no texto quando a narradora diz que não quer ser autobiográfica) nos revela sua preocupação com a presença de uma circunstancialidade imprópria à criação ficcional. Assim, são descartados os fatos ainda crus da vivência, aqueles que não encontraram a sua realização estética enquanto linguagem.

É claro, por outro lado, que estão presentes na narrativa muitos dos questionamentos e impressões do mundo da própria Clarice, mas já reelaborados de modo a não comprometer o caráter de

improviso ficcional a que o texto almeja ser. O embate entre a realidade da vida e a realidade da ficção é tematizado repetidas vezes¹³. Do mesmo modo que em *Um sopro de vida* o ato de escrever é uma intensa busca da compreensão da própria vida

Escrever é tal procura de íntima veracidade de vida.

(SV, p. 16)

No diapasão desse contato entre ficção e vida é que se encontra uma das grandes contradições de AV, que embaça um pouco algumas propostas estéticas nele contidas.

Sabemos que a narrativa é entrecortada por perguntas, ao mesmo tempo a narradora escreve

Não quero perguntar por quê, pode-se perguntar sempre porque e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta? (AV, p. 14)

Ora, essa contradição chega às suas máximas conseqüências quando a própria narradora se define como uma pergunta

E eis que te faço perguntas e muitas estas serão. Porque sou uma pergunta. (AV, p. 40)

O que podemos deduzir dessa pequena exposição é que a tão almejada liberdade que Clarice procurou ao fazer o livro

(aproximar a escrita literária da pintura, escultura ; a indeterminação do gênero; o entregar-se ao fluir da linguagem) não foi plenamente atingida, pois a escritora não consegue fugir dos liames do pensamento racional organizador da experiência.

As perguntas se acumulam. E isso nos leva a pensar: qual é a verdadeira função delas num livro que não almeja ser discursivo, ter uma história, se inserir num tempo e num espaço? As perguntas, nesse caso, não contribuiriam justamente para que o leitor fosse encaminhado para um pensamento racional acerca do que está lendo? As perguntas fazem com que nós, leitores, interrompamos a leitura, e dessa forma o fluxo contínuo do texto.

Parece-me que nesse sentido o recurso da presença maciça das perguntas não compactua com o movimento geral que a narrativa pretende atingir. A escritora teria caído nos liames de seu próprio discurso, num excesso retórico, que não nos proporciona o mergulho no fluxo do pensamento a que o livro se propõe. Ela teria *caído no discurso* , expressão usada por ela mesma em *SV* ?

Estou caindo no discurso? que me perdoem os fiéis do templo: eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar. (SV , p. 20)

Em *AV* o eu é mais que um narrador em 1ª pessoa. Na quase ausência de um enredo, ele acaba se tornando o fio condutor de

toda a narrativa. Ele é a consciência explicitada do autor-implícito, que põe a nu as contradições do ato de escrever. O leitor é levado ao âmago da criação literária, ao confronto com a palavra, sob a sombra da consciência do narrador. Ele é convidado a ler sem preocupação com a lógica, sem procurar um sentido oculto em tudo o que lê

Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba... (AV , p. 11)

Essa é uma das preocupações presentes no livro: a narradora forma um novelo onde ela mesma se embaraça e procura embaraçar nele também o leitor. O que ela mais deseja é a comunhão da experiência. Por isso dá ao leitor breves estórias de vez em quando, mas diz que não tem nenhum compromisso com a lógica aparente das coisas, com as formas institucionalizadas de escrever.

Aqui outra contradição. Se por um lado a narradora procura fazer com que o leitor a siga através da liberdade do pensamento (sem preocupação com a linearidade ou lógica), por outro lado diz que não fará concessões para que haja a almejada empatia

... preciso depressa de tua empatia. Sinta comigo.
(AV , p. 88)

Só não contarei uma estória agora porque no caso seria uma prostituição. E não escrevo para te agradar.
(AV , p. 85)

Se a relação narrador--ato de escrever--leitor é um dos grandes pólos centralizadores dos questionamentos contidos na narrativa, o outro é certamente uma virada em relação ao que denominei mascaramento do sujeito no discurso.

Esse é outro ponto de tensão da narrativa: a subjetividade, o centramento do discurso no eu , é um modo de atingir o seu oposto, ou seja, o anonimato, a libertação do pensamento das amarras do sujeito. É nesse sentido que caminham as afirmações da narradora quando diz que toma conta do mundo, que quer atingir o impessoal, que não quer ser autobiográfica

*E eu inteira rolo e à medida que rolo no chão vou me
acrescentando em folhas, eu, obra anônima de uma
realidade anônima só justificável enquanto dura a vida.
(AV , p. 22)*

O que apreendemos desse comentário é que a tensão entre personalização e anomimato faz brotar um ramo fecundo para a compreensão da literatura clariceana. A realidade da vida e a realidade da ficção são apreendidas na medida em que o sujeito se personaliza, procurando desbastar o máximo aquilo que não constitui sua individualidade. E só a partir daí, em posse do que ele tem de mais íntimo é que pode, num processo de reversibilidade, conseguir uma apreensão desses dois mundos. Apreensão essa que nasce da

confluência entre essas duas realidades distintas, mas que se interpenetram: uma subjetividade em trânsito .

Nesse sentido, a criação artística seria uma transfiguração da realidade objetiva em realidade subjetiva, que por sua vez tenta se objetivar o máximo possível no sentido de captar todos os meandros da vida e da arte do modo mais livre que possa:

*Transfiguro a realidade e então outra realidade
sonhadora e sonâmbula, me cria. (AV , p. 24)*

O que percebemos é que Clarice Lispector tem a intenção de fazer uma narrativa na qual o que mais importa são as sensações de um eu diante do mundo e da criação artística num contínuo presente onde ele não tem tempo para a racionalização integral dessas sensações.

Por isso é o que o lírico é o sentimento predominante na narrativa. Dessa forma, a escritora consegue fugir da ingenuidade da crença na objetividade do romancista, ao mesmo tempo em que não cai no perigo levantado por Georg Lukács em relação aos romances em que a subjetivação é um dos dados marcantes

*...a dissolução da forma num pessimismo inconsolável.*¹⁴

O lírico em *AV* é marca da suspensão, do apaziguamento da dor do mundo vivida pelo narrador. Enquanto recurso estético, essa espécie de “inflação lírica” possibilita o contato com o inacabado, com o núcleo escorregadio da consciência que repensa o mundo ao se repensar. Longe das respostas definitivas, do mundo pré-concebido, o sentimento lírico que perpassa o livro nos empurra para o presente fluxo do pensamento que se reelabora indefinidamente.

Essa complexa rede de sentimentos configurada na consciência do sujeito é um meio encontrado pela escritora para representar uma realidade fragmentada, a tentativa de mostrar o trânsito entre o eu e o mundo

*A subjetividade lírica deve sua própria existência ao privilégio: somente a pouquíssimos foi dado, a despeito da pressão da necessidade vital, captar o universal no mergulho em si mesmos ou, mesmo, simplesmente desenvolver-se como sujeitos autônomos, mestres da livre expressão de si mesmos.*¹⁵

A escritora coloca às claras suas fraquezas enquanto criador, o horror diante da vida, seu medo da morte, a incompreensão de Deus e do mundo, mas responde a tudo isso com a alegria, uma alegria que pode ser difícil (como é dito em *PSGH*), mas continua sendo alegria

*... e respondo a toda essa infâmia com a alegria.
Puríssima e levíssima alegria. A minha única salvação é a
alegria. (AV , p. 94)*

NOTAS DO 3º CAPÍTULO

- 1) Clarice LISPECTOR. *A Paixão segundo G.H. (ed. crítica coordenada por Benedito Nunes)*. Brasília, CNPq, 1988, p. XXIX.
- 2) Para a noção de autor implícito ver
Maria Lúcia Dal FARRA. *O narrador ensimesmado*. São Paulo, Ática, 1973.
- 3) Olga BORELLI. *Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, p. 78.
- 4) Gilles COSTAG. "La liberté dans l'écriture" in *Magazine Littéraire*, Paris, 1981.
-----, "Une plongée au coeur du monde" in *Le Matin*, Paris, 13/3/81.
Jacques HOWLETT. "Comme un alleluia" in *La Quinzaine Littéraire*, Paris, 1/4/81.
- 5) Elias JOSÉ. "Anotações sobre *Água viva*" in *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 20/10/74.
Haroldo BRUNO. "*Água viva* - Um solilóquio sobre o ser" in *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 3/2/74.
- 6) Alexandrino E. SEVERINO. "As duas versões de *Água Viva*" in *Remate de males* (9). Campinas: Ed. da Unicamp, 1989, pp. 115 a 118.
- 7) idem, p. 116.
- 8) Berta WALDMAN. *Clarice Lispector (Coleção Encontro Radical)*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
"A abordagem direta do ato criativo, enquanto ele se faz, espontâneo e crítico, sem preocupação de fazer estilo, esse improviso verbal que é *Água viva* situa-se, acima de tudo, como um exercício existencial." (p. 62)

- 9) Benedito NUNES. *O drama da linguagem*. São Paulo, Ática, 1989.
- 10) idem, p. 159.
- 11) Esse título é a junção de dois títulos de textos curtos de Clarice Lispector que foram publicados em
Clarice LISPECTOR. *Para não esquecer*. São Paulo, Ática, 1984, p. 61.
- 12) Ver comentário em
Berta WALDMAN. *Clarice Lispector* (op. cit.), p. 61.
Olga de SÁ. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, Vozes, 1979, p. 96.
- 13) Clarice LISPECTOR. *Água viva*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
Ver, a título de exemplo, os seguintes trechos
“Não, isto tudo não acontece em 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...” (pp. 20/21)
“Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada.” (p. 22)
“O real eu atinjo através do sonho. Eu te invento, realidade.” (p. 76)
- 14) Georg LUKÁCS. *A teoria do romance*. Lisboa, Editorial Presença, s/d, p. 125.
- 15) Theodor W. ADORNO. “Lírica e sociedade” in *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1983, p. 200.

IV - A HORA DA ESTRELA : A ALELUIA DO RISO

A ironia empregada pelo narrador nos leva, no entanto, a um outro aspecto, que a existência mesma do livro confirma: o crédito atribuído à ficção como via de acesso à compreensão do mundo. Outras passagens do livro também mostram que existe um outro modo de narrar, mais difícil, por certo, mas que permite provocar um novo olhar sobre a vida. ¹

O dilaceramento dramático do sujeito acompanha o movimento narrativo de *Água viva*. Neste texto, a alegria aparece como distensão salvadora do sujeito que repensa o mundo.

A reflexão sobre a alegria tomará lugar em outras narrativas de Lispector, sob diversas formas e intensidades. Em "A Bela e a Fera" ou "A Ferida Grande Demais" e *A via crucis do corpo*, ² por exemplo, a liberdade criadora se efetivará numa linguagem mais contundente e explícita quanto aos propósitos da escritora.

A configuração do mundo da criação literária e do universo dos personagens se orienta sob um duplo eixo de representação: um olhar que se aprofunda na existência nos mostrando a dimensão dramática do pensar a vida; e um outro que, na superfície, surpreende o cômico no momentâneo sopro de vida do ser humano.

Dessa forma, Clarice direciona a seu modo o olhar do leitor, ora para o centro ora para a periferia das circunstâncias que constituem a matéria da narrativa. Consegue representar, assim, a mescla dos modos possíveis de ver a existência, obscurecendo seus limites. Retira o peso do trágico e decanta o cômico, conferindo-lhe corpo e estrutura sustentadora.

Tomemos o conto "A Bela e a Fera" ou "A Ferida Grande Demais" para pensarmos em alguns aspectos que dizem respeito às questões levantadas até agora.

No conto, uma mulher da alta sociedade carioca (Carla) sai do cabeleireiro e fica esperando seu chofer na rua, mas de repente encontra um mendigo que tem uma ferida na perna. Ele lhe pede dinheiro. Ela pensa que pode dar a ele o banco do marido, seu apartamento, sua casa de campo, suas jóias, etc.

A distância entre o universo existencial dos dois personagens começa a tomar um contorno mais definido à medida em que a ação se desenrola, num crescendo em que o cômico ganha o estatuto de absurdo.

Carla não consegue deixar de pensar coisas disparatadas: se o mendigo sabe falar inglês, se já comeu caviar bebendo champanhe

francesa, se já fez esportes de inverno nos Alpes suíços. Ele, por sua vez, pensa que ela deve ser comunista, *E como comunista teria direito às suas jóias, seus apartamentos, sua riqueza e até os seus perfumes.* (BF, p. 144)

No confronto com o mendigo, num primeiro momento, a mulher procura inseri-lo dentro de seu próprio universo existencial, em seguida pensa na destruição do outro (...*teve uma vontade inesperadamente assassina: a de matar todos os mendigos do mundo!* - BF, p. 139); e depois em sua própria destruição, ou de sua classe social (*Que morram todos os ricos! Seria essa a solução, pensou alegre. Mas - quem daria dinheiro aos pobres?* - BF, p. 138). Dessa forma, a contradição se instala na personagem, levando-a a repensar sua própria realidade a partir do vislumbre da realidade do outro

- Como é que eu nunca descobri que sou também uma mendiga? Nunca pedi esmola mas mendigo o amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus que me achem bonita, alegre e aceitável, e minha roupa de alma está maltrapilha...
(BF, p. 143)

A distância do universo dos personagens é índice dos modos de olhar a realidade e a coalisão do mundo de ambos (a certa altura do texto, o narrador escreve que os dois tinham vocação por dinheiro: o mendigo gastava tudo o que tinha, o marido de Carla, um banqueiro, colecionava dinheiro - p. 137).

Essa distância possibilita o contraste feito no texto entre a abundância e a carência, configurando a impossibilidade de alguns em ver o mundo sob o prisma do outro. Carla deseja integrar-se na compreensão do mundo contraditório das relações sociais, mas ao mesmo tempo busca soluções ingênuas para sanar o sério problema da pobreza.

Por isso, o extermínio dos ricos, visto num primeiro momento como solução coloca a questão num âmbito mais restrito que o da estrutura social (que explicaria a produção da riqueza e da pobreza). Ou seja, para Carla, o fato de os ricos darem dinheiro aos pobres os eximiria de qualquer culpa, enquanto que o vínculo entre a abundância de alguns e a carência de outros não é em nenhum momento colocado em questão.

Assim, a tensão cômica do texto se mantém pela ausência de uma compreensão mais global (dos personagens) dos mecanismos sociais e econômicos. O paralelo entre os dois universos existenciais é claro para o leitor mas, para Carla e para o mendigo, ele apenas reflete uma distância intransponível de mundos apartados. O cômico nos é mostrado como um elemento desencadeador de um ilhamento entre as compreensões particulares do mundo.

A quem denominaríamos a Bela e a Fera do conto? No mundo da cultura ou da natureza, ambos poderiam ser aquilo que é o

contrário de seu reflexo aparente. O mendigo (a Fera?), acuado em seu canto, a esmolar, estranha a delicadeza alheia (quando a mulher lhe estende uma nota que vale muito, ele pensa que ela é louca ou que vai chamar a polícia no instante seguinte). Carla (a Bela?) , recém-saída do cabeleireiro, corresponde ao mascaramento da beleza que esconde o profundo desconforto diante de sua inútil condição de um ser humano que pouco compreende: *Eu - eu estou brincando de viver.* (BF, p. 146).

O último texto publicado em vida de Clarice constitui, em sua camada profunda, um refinamento e sistematização dessas novas propostas estéticas da escritora, sendo ao mesmo tempo uma retomada crítica dos temas desenvolvidos em sua obra anterior. O procedimento estético da escritora nos é revelado através do que passo a chamar desmascaramento do sujeito no discurso.

Entenda-se por essa definição o modo como o narrador discute os mecanismos de construção da narrativa, da criação artística e do papel do escritor como aquele que representa um mundo, assumindo-se como objeto de compreensão do próprio fazer literário. Daí o caráter paradoxal sobre o qual o texto se funda, quando o criador se repensa a si mesmo ao pensar a criação literária.

Esse novo modo de escrever se pauta pela reflexão sobre as possíveis nuances discursivas diante do acontecimento literário e se efetiva através de uma polarização e sobreposição de Máscaras Narrativas que se confrontam, se redefinem pelos contrários, se amoldam uma a outra ou se esfacelam e se contradizem abertamente. Dessa forma, a escritora cria na e pela linguagem a diluição do sujeito do discurso, que se multiplica especularmente em vários modos de olhar e se desintegra na imagem do criador paradoxal

... é um relato que desejo frio. Mas tenho o direito de ser dolorosamente frio e não vós. (HE , p. 27)

No livro, as várias vozes narrativas se redefinem continuamente, de modo a manter ou cortar a tensão dramática da narrativa. Num primeiro plano de representação e mais claramente exposto às contradições está Rodrigo S.M. (espécie de matriz ou porta-voz dos outros narradores), que é o protótipo ao redor do qual gravitarão as realidades possíveis do problema social e da criação literária. Ele define a si mesmo como um dos personagens mais importantes , isso com um *falso livre arbítrio* (HE, pp. 26/7).

A escritora mostra, através da voz de Rodrigo, o contingencial da criação artística, aquilo que escapa do controle do próprio criador. Por isso, o narrador escreve

Eu ainda poderia voltar atrás em retorno aos minutos passados e recomeçar com alegria no ponto em que Macabéa estava de pé na calçada - mas não depende de mim dizer que o homem alourado e estrangeiro a olhasse. (HE , p. 99)

O duplo de Rodrigo é a própria escritora (ver dedicatória do autor - na verdade Clarice Lispector), colada a ele da mesma forma como o narrador era colado aos personagens em seus primeiros romances ³. Dessa forma, a delimitação dessas duas vozes narrativas é obscurecida, mas a partir delas temos o contraponto ao texto nele mesmo.

A ambigüidade de Rodrigo, dentre outras coisas, é fruto justamente dessa "voz" feminina da qual se aproxima ou se afasta de acordo com a necessidade dramática do texto. Esse outro de Rodrigo é um passo que ele dá em direção à personagem, procurando entendê-la menos imparcialmente. O caminho de volta a ele mesmo leva-o ao endurecimento racional que evita a adesão ingênua do leitor ao drama da personagem. Esse recurso possibilita ao narrador marcar o texto com momentos de fina e dura crueldade.

Num primeiro momento o leitor é trazido para o centro gravitacional do drama da personagem, para em seguida Rodrigo descentrá-lo desta estabilidade consoladora.

A importância dessa modulação de vozes narrativas só pode ser mais claramente entendida quando se vislumbra, atrás das contradições que pontuam o texto, não uma busca posterior de síntese, mas o surgimento da própria contradição como meio avassalador das respostas definitivas

A arte é a busca de uma realidade sonhada. Cada vida tem sua arte. Então quer dizer que é no buscar que se repleta o vazio. Mas existe uma ilusão sempre renovada: quando a busca encontra, nasce outro vazio. ⁴

Estamos, nesse ponto, diante de um dado fundamental para a compreensão da literatura clariceana. Trata-se do entendimento de todos os pontos de vista como retalhos, fragmentos de uma realidade a ser apreendida. A busca de uma certeza que nos possibilite uma visão acabada da realidade não está em jogo nos textos de Clarice.

O vazio de que o fragmento acima fala é o ponto de partida que sempre nos leva a refazer a crença de que o conhecimento se faz da soma das pequenas incertezas renovadas. ⁵

Se pensarmos, agora, numa linha evolutiva da obra de Clarice Lispector em relação aos pressupostos estéticos que pautam seu fazer literário, chegaremos ao centro onde oscila todo o movimento caótico e tropeçante de *HE*.

A proposta da escritora, nesse livro, parece ser o desnudamento do processo criativo. Um dos recursos utilizados para tanto é o riso, manifestado sob diversas formas (o patético, a caricatura, a paródia, o humor negro, o grotesco, o absurdo, a ironia) que se disseminam ao longo do texto ⁶.

Os primeiros críticos que se ocuparam da análise da obra de Clarice colocaram, muitas vezes, em primeiro plano de importância a riqueza de sua linguagem (o estilo como um problema), considerada por alguns deles como excessiva e também um certo desinteresse pelo enredo ⁷.

Caricaturizando um certo modelo de linguagem literária limpa e bem torneada, em *HE*, a escritora mescla o alto e o baixo estilo numa falta de cerimônia por vezes desconcertante. O mau gosto estético deixa de ser exceção ou contraponto a um discurso altamente elaborado como no caso de *PSGH*. Ele passa a ser norma, recurso de mimese do oco da incomunicabilidade.⁸

Através dessa linguagem caolha e manca o texto reflete o descompasso do criador em meio a linguagens tão díspares. O narrador modula sua voz: pela palavra, reflete o acaso das realidades inaparentes que é o mesmo da realidade social.

Por isso, o livro se inicia com a música, a estrutura do átomo, o nascimento da vida. Prepara-se, dessa forma (numa história que se pretende “exterior e explícita”), o contraponto dos acasos entre o que se vê e o que se intui

É que a esta história falta melodia cantabile. O seu ritmo é às vezes descompassado (HE, p. 30)

Assim, a escritora traça a verdadeira medida da distância entre os discursos possíveis (do mesmo modo que em “A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais”) e da prática social. Para dar conta dessa multiplicidade discursiva, o narrador se multiplica em vários e se reflete especularmente no texto como personagem.

Daí, da sua distância da personagem e da própria narrativa teremos a linguagem mais crua, direta e as descrições sumárias de uma existência que se dilui num sem-significado às vezes próximo de um vazio existencial pouco alentador.

A relação de Macabéa com o chefe, com a amiga de trabalho, com o namorado prescreve um itinerário de contatos com o mundo da própria palavra cotidiana esvaziada. Os melhores momentos de Macabéa são aqueles em que intui algo

Depois que Olímpico a despediu, já que ela não era uma pessoa triste, procurou continuar como se nada tivesse perdido. (Ela não sentiu desespero, etc. etc.) Também que

é que ela podia fazer? Pois ela era crônica. E mesmo tristeza também era coisa de rico, era para quem podia, para quem não tinha o que fazer. Tristeza era luxo.
(HE, p. 79)

A metalinguagem cria sua própria relativização, ao mesmo tempo serve como um aprofundamento existencial do narrador. Quando se pensa como aquele que tem uma existência nas mãos, Rodrigo se vê diante de um impasse: a realidade que cria tem vida própria. A linguagem cria um progressivo arcabouço simbólico

Silêncio.
Se um dia deus vier à terra haverá silêncio grande.
O silêncio é tal que nem o pensamento pensa.
O final foi bastante grandiloquente para a vossa
necessidade? Morrendo ela virou ar. Ar energético?
Não sei. Morreu em um instante.
(HE, p.105)

Esse aprofundamento existencial e o recorte simbólico da linguagem fazem com que o texto se repense a si mesmo (*Vejo que tentei dar a Maca uma situação minha...* - p. 87) através da figura do narrador.

Aqui o outro é entendido como prolongamento da consciência que repensa o mundo. A linguagem utilizada por Rodrigo é um reflexo da consciência do outro ao mesmo tempo a desestabilização de sua própria consciência.

O desejo da escritora é mostrar não só a pobreza material a que muitos estão sujeitos, mas também a pobreza da linguagem, a impossibilidade de descrever de modo verossímil e "sem enfeites" a crueza da realidade

Não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro - e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome.
(HE, p. 29)

Este trecho nos mostra que Clarice sempre quis estabelecer seu texto naquela fina sintonia entre palavra e representação. Essa agonia na busca de conceber um pensamento/sentimento em palavras é antes de tudo sua imersão no prolongado processo da espera para que o conteúdo artístico mature, se molde a uma determinada forma estilística.

Ou, nas palavras da própria escritora

*Parece-me que a forma já aparece quando o ser todo está com um conteúdo maduro, já que se quer dividir o pensar ou escrever em duas fases. A dificuldade de forma está no próprio constituir-se do conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir sem sua forma adequada e às vezes única.*⁹

No caso específico de *HE*, esse "não enfeitar a palavra" é mais que simples recurso metalingüístico, é marca de um problematizar

o texto que se faz. Desse modo, a escritora elabora um texto que se destrói na sua penosa construção.

Nesse sentido, as numerosas interferências do narrador, que podem causar náusea no leitor imerso em fluxos e refluxos do pensamento, potencializam o impasse do criador: a descrição distanciada e objetiva do mundo da pobreza é fruto da vontade de uma omissão consoladora, mas essa suposta dureza do sujeito lentamente se desmorona.

Por isso, Rodrigo se descobre outro, passível das emoções mais fundas. A ele, está reservado o confronto desestabilizador com sua própria sensibilidade. Ele é o depositário de sentimentos paradoxais que lhe possibilitam alargar a compreensão do mundo e da criação. O medo de Rodrigo de se despir, de se mostrar na sua fragilidade humana, é o que gera esse redemoinho da consciência para onde o leitor é pouco a pouco arrastado.

Por outro lado, ele é o contraponto existencial de Macabéa. Daí a passagem da sobreposição do reflexo dos dois no espelho, o desejo irrealizado de ser como ela. Ele é, em certa medida, o avesso de Macabéa que, na sua mais profunda ignorância, descobre-se ela mesma quando na morte encontra seu destino: *Enquanto isso, Macabéa no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma.* (HE, p. 101)

Esse contraponto entre a ignorância da personagem e a consciência de Rodrigo nos revela o momento em que um e outro se tocam, se redefinem no apagamento de seus limites

Tem coisas que os ignorantes sabem e que eu, por não ser um sábio, não sei. A insuficiência da inteligência. ¹⁰

O *Lembra-te de que és pó* é a conjunção final para onde converge o aprofundamento da existência em que ambos - Rodrigo e Macabéa - se identificam. Por isso, o narrador morre simbolicamente com a personagem.

Paralelamente a isso, o texto constrói a desmistificação da pobreza enquanto destino do ser humano. Os "luxos" de Macabéa, mesmo que mínimos, no caso são muito significantes. E sua esperteza também. Não é que a moça mente ao chefe que vai arrancar um dente e que isso é muito perigoso, portanto não poderá trabalhar no dia seguinte? Aí está a aprendizagem de Macabéa (ela faz o mesmo que Glória).

A personagem é humanizada, ao mesmo tempo em que se coloca em pauta o alcance da resignação do ser humano privado das condições materiais mínimas para sua sobrevivência. Em outros termos, Clarice coloca a questão no seguinte texto

*Sensualidade que é o ter muito dinheiro.
Eu gosto dos humildes. Muitos dizem que preferem a vida
humilde. Humildade é fácil para quem tem tudo. O difícil
é manter-se pobre de alma quando não se tem nada.
Quando não se tem nada, e se consegue a paz, a
humildade é substantiva. Na riqueza da vida, a
humildade é um adjetivo brilhante e bonito.* ¹¹

Enquanto o leitor olha Macabéa com superioridade, não é capaz de entendê-la, vendo-a apenas como um mundo à parte do seu, ou na melhor das hipóteses estranho à sua bem comportada existência.

A pena, o dó entram em pauta na narrativa como possível caminho da isenção. Quando aparecem, contudo, são logo em seguida exorcizados, relativizados ou parodiados para nos mostrar que o entendimento da fome e da miséria não passa pela piedade.

O "sentimento tão óbvio e tão básico", que segundo Clarice a impossibilitava de escrever sobre a pobreza, está presente em inúmeras interferências que aparecem no texto, muitas delas entre parêntesis ¹², criando-se um sub-texto que realiza parodicamente a relativização mais geral de toda a narrativa.¹³

A esse transbordamento ou excesso que a narrativa carrega em si (o que o coloca, segundo Vilma Arêas, à beira do mal gosto), muitas contradições do próprio texto se somam. Elas nos mostram o percurso percorrido pelo artista na elaboração de um texto ficcional.

O narrador oscila entre a ingenuidade da pena até a crueza da repulsa ¹⁴ da personagem. Fotografa, assim, um extenso espectro de sentimentos causados pela condição miserável de Macabéa: a moça é capim, tem o corpo cariado, cria pulgas. Esses atributos, no entanto, não evitam que o narrador procure desesperadamente salvá-la do mundo, entendê-la tanto a ponto de sê-la.

O narrador transfere para o leitor um problema que é seu: a culpa por seu mal-estar diante da realidade da pobreza. O mesmo sentimento contraditório pode ser sentido em várias crônicas de Clarice, publicadas no *Jornal do Brasil*, em que fala sobre suas empregadas. ¹⁵ Aqui se assiste à migração da experiência vivencial do escritor que é decantada para se transformar em manifestação artística.

A narrativa se constrói, como vimos, controlada pela figura paradoxal do narrador, que ao narrar a estória também narra a si mesmo, revelando-nos uma realidade múltipla, constituída por gradação de visões oblíquas, que compõe um complexo olhar que se aprofunda no "sentimento do mundo".

Essa falta essencial do entendimento, esse desconhecer do narrador é o que possibilita ao leitor tatear essa compreensão mais funda

Ter opiniões definidas e certas, instintos, paixões e caráter fixo e conhecido - tudo isto monta ao horror de tornar a nossa alma um fato, de a materializar e tornar exterior. Viver é um doce e fluido estado de desconhecimento das coisas e de si próprio... 16

Esse recurso permite que, por um caminho mais longo e penoso, entendamos o problema social de uma maneira mais ampla e consistente. Por isso, num primeiro instante, o narrador anonimiza a personagem

Felicidade? Nunca vi palavra mais doida, inventada pelas nordestinas que vivem por aí aos montes. (HE, p. 25)
Há milhares como ela? Sim, e são apenas um acaso. (HE, p. 52)

Compreensão de grupo ou classe social que a personagem não tem, apenas vagamente intui o significado quando vê na mesa de seu chefe o livro de Dostoievski (*Humilhados e Ofendidos*).

À extrema crueldade do narrador, que escreve *Acho que julgava não ter direito, ela era um acaso. Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal. (HE, p. 52)*, podemos contrapor os momentos patéticos vividos pela personagem. À pena que o narrador às vezes sente, contrapomos a esperteza de Macabéa quando mente a dor de dentes.

A presença do cômico coloca às claras o substrato mais incompreensível da realidade

Acabo de descobrir que para ela, fora Deus, também a realidade era muito pouco. Dava-se melhor com um irreal cotidiano, vivia em câmara leeeenta, lebre puuuuulando no aaar sobre os ooooouteiros, o vago era o seu mundo terrestre, o vago era o de dentro da natureza.
(HE, p. 50)

Em HE , há um tipo de cômico que aparece através da repetição situacional ou sintática (muitas vezes sob a forma da tautologia) e do uso do absurdo. São formas mais diretas de atingir o riso.

Macabéa encontra-se com Olímpico de Jesus sempre em dias de chuva (a descrição sumária dos encontros potencializa ainda mais o efeito cômico). Ouve a Rádio Relógio todos os dias e depois bombardeia o namorado com perguntas que ele nunca sabe responder. Com medo de que o silêncio signifique a ruptura do namoro, a personagem se vê diante de uma loja de ferramentas e diz a Olímpico que gosta de prego e parafuso (p. 60) e num outro momento lhe pergunta se é possível a gente comprar um buraco (p. 65).

O melhor exemplo deste cômico é o diálogo entre os dois personagens (pp. 64-65) do qual transcrevo o seguinte trecho

- Ele: - Pois é.*
Ela: - Pois é o quê?
Ele: - Eu só disse pois é!
Ela: - Mas "pois é" o quê?
Ele: - Melhor mudar de conversa porque você não me entende.
Ela: - Entender o quê?
Ele: - Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!
Ela: - Falar então de quê?
Ele: - Por exemplo, de você.
Ela: - Eu?!
Ele: - Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.
Ela: - Desculpe mas não acho que sou muito gente.
 ...
Ele: - É, você não tem solução. Quanto a mim, de tanto me chamarem, eu virei eu. No sertão da Paraíba não há quem não saiba quem é Olímpico. E um dia o mundo todo vai saber de mim.
 - É?
 - Pois se eu estou dizendo! Você não acredita?
 - Acredito sim, acredito, acredito, não quero lhe ofender.

Aqui, temos uma radiografia sumária, mas muito eficiente sob o ponto de vista da representação, do universo lingüístico e existencial dos dois personagens. O fala de Macabéa é a síntese de seu não pertencer à normalidade do mundo, enquanto que a fala de Olímpico nos revela sua vontade de pertencer a um modelo qualquer de ascensão social: *Ele tinha fome de ser outro.* (p. 83)

Este diálogo constrói um universo lingüístico onde o leitor mergulha distraidamente, mas desta superfície onde se encontra, é bruscamente puxado ao fundo quando se dá o rompimento da relação entre Macabéa e Olímpico.

O eco da linguagem, criado aqui pelo encadeamento tautológico de frases e palavras que se dobram sobre si mesmas é o eco das frases prontas espalhadas ao longo do texto e também o gancho que faz com que o leitor, imerso nesse universo, compreenda o riso desesperado de Macabéa quando Olímpico rompe o namoro com a seguinte frase:

Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer. (HE, p. 78)

O cômico, neste caso, ganha um novo sentido, distanciando-se de sua natureza mais direta que é a do riso descompromissado. Passa a ter uma nova qualidade que pode, num primeiro momento, parecer estranha a ele: a sua tristeza fundamental. Estamos agora um passo além do riso direto, para entrarmos num universo assim descrito por Fellini:

Nada mais triste que o riso... Por isso, a intenção dos autênticos escritores de comédia - quer dizer, os mais profundos e honestos - não é, de modo algum,

*unicamente divertir-nos, mas abrir despudoradamente
nossas cicatrizes mais doloridas para que as sintamos
com mais força.*¹⁷

O que percebemos é que esse movimento ascendente e descendente do riso corresponde a um aprofundamento da voz do narrador. Colocando-se como ser humano que reflete sobre o drama do outro, ele desmascara a própria ineficácia da palavra diante da existência esvaziada de sentido.

O cômico proporciona, desse modo, o contato com a extensão dramática do riso. O leitor, de simples espectador distanciado transforma-se em consciência que se pergunta. Esse riso indagador é o que foi chamado por Pirandello de humorismo

*Enquanto o cômico é a percepção do oposto, o
humorismo é o sentimento do oposto(...) Se exemplo de
cômico era uma velha caduca que se enfeitava toda como
uma adolescente, o humorismo impunha que se
perguntasse também porque a velha agia dessa maneira.
Nesse movimento eu já não me sinto superior e distante
em relação à personagem, mas começo a identificar-me
com ela, sofro seu drama e minha risada se transforma
num sorriso.*¹⁸

Notas do 4^o capítulo

- 1) Clarice FUKELMAN. "Escrever estrelas (ora direis)" in LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993, pp. 5-20.
- 2) Clarice LISPECTOR. *A Bela e a Fera*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.
 ----- *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- 3) Este tipo de narrador que se cola à personagem é chamado por F.K. Stanzel de "narrador personal". Ver um pequeno resumo das idéias do autor em Françoise Van ROSSUM-GUYON. "Perspective de vue ou perspective de narrative" in *Poétique* (n^o 4). Paris, Seuil, 1970, pp. 476-497.
 Ver também a esse respeito Benedito NUNES. *O drama da linguagem*. São Paulo, Ática, 1989, pp. 29, 34 e 49.
 O autor nos dá um quadro muito mais amplo do narrador nos quatro primeiros romances de Clarice Lispector, fixando diferenças e nuances dos narradores em cada um dos livros. As páginas indicadas dizem respeito a esse tipo de narrador que aqui foi denominado "personal".
- 4) Olga BORELLI. *Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, p. 36.
- 5) Berta WALDMAN. *A paixão segundo C.L.* São Paulo, Brasiliense, 1983.
 "Entre a palavra e o silêncio, entre o que diz e o que está implícito em seu dizer, situa-se o texto de Clarice. Ler o seu texto é penetrar nesse âmbito elétrico onde forças opostas se digladiam. Recuperar a vida concreta significaria reunir o par vida e morte, reencontrar o um no outro, o tu no eu, e assim descobrir a figura

do mundo na dispersão dos fragmentos. Mas os fragmentos nos textos de Clarice não conseguem reagrupar-se de modo a constituir uma figura única. Paradoxais, sempre questionadas, as imagens se multiplicam, negam, intensificam, aumentam, diminuem, caminham à deriva, procuram.” (grifos do texto, p. 89)

- 6) Algumas discussões sobre o cômico podem ser encontradas em

Wolfgang KAYSER. *O grotesco*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

Vários autores. *Tempo Brasileiro (62) - Sobre a paródia*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1980.

Henri BERGSON. *O riso*. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

M. BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 1987.

- 7) Cito, agora, alguns destes textos a que me refiro:

Sérgio MILLIET. *Diário crítico*. São Paulo, Livraria Martins Ed., 4^o volume, 1946.

Em artigo sobre *O lustre*, o crítico escreve

“O estilo é sem dúvida o grande trunfo de Clarice Lispector, mas também a sua maior possibilidade de perdição.” (p. 41)

Álvaro LINS. *Jornal de crítica*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1946.

Comentário sobre *Perto do coração selvagem* :

“Percebe-se, desde logo, que a sra. Clarisse (sic) Lispector ainda não está no domínio daquela experiência vital que permite a realização de um romance completo. (...) Daí o seu gesto, tantas vezes repetido, de apelar para os recursos da poesia quando lhe faltam os recursos da ficção.” (p. 113)

Sérgio MILLIET. *Diário crítico*. São Paulo, Livraria Martins Ed., 7^o volume, 1953.

Sobre *A cidade sitiada* :

“A preocupação da jóia rara que ameaçava adelgaçar a visão da romancista acabou por subverter por completo a escrita, o rococó mascarou com sua interminável série de ornatos a estrutura da obra, impedindo-nos de perceber e penetrar-lhe o espírito. E, o que me parece mais grave, a forma virou fórmula.”
(p. 77)

- 8) Olga BORELLI. *Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

“Repetindo muito a palavra ela perde o significado e vira coisa oca e retumbante e ganha o próprio enigmático corpo duro.” (p. 77)

- 9) Clarice LISPECTOR. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

- 10) Olga BORELLI. (op. cit.) , p. 78.

- 11) idem, p. 47.

- 12) Clarice LISPECTOR. “Literatura e justiça” in *Para não esquecer*. São Paulo, Ática, 1984.

“O problema da justiça é em mim um sentimento tão óbvio e tão básico que não consigo me surpreender com ele - e, sem me surpreender, não consigo escrever.” (p. 25)

No texto, estas interferências servem para ressaltar o óbvio da estória

“(Eu bem que avisei que era literatura e cordel, embora eu me recuse a ter qualquer pidedade.)” (p. 48)

“(Ah que história banal, mal agüento escrevê-la.)” (p. 83)

“(Vejo que não dá para aprofundar esta história. Descrever me cansa.)
(p. 91)

- 13) Uso aqui a noção de paródia como canto paralelo, tal como definiu Haroldo de CAMPOS. "A escritura mefistofélica: paródia e carnavalização no *Fausto* de Goethe" in *Tempo Brasileiro* (62) , op. cit., p. 131.
- 14) Alguns exemplos:
- "... a datilógrafa não quer sair dos meus ombros. Logo eu que constato que a pobreza é feia e promíscua." (p. 36)
- "Ela não era nem de longe débil mental, era à mercê e crente como uma idiota. A moça pelo menos comida não mendigava, havia toda uma subclasse de gente mais perdida e com fome. Só eu a amo." (p. 45)
- "Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras... Tudo isso para me pôr no nível da nordestina." (p. 34)
- 15) Clarice LISPECTOR. *A descoberta do mundo*. (op. cit.), ver páginas 33, 51-56 e 113-114.
- 16) Fernando PESSOA. *Livro do desassossego - por Bernardo Soares*. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 341.
- 17) Apud Vilma ARÊAS. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990, p. 8.
- 18) Apud Umberto ECO. "O cômico e a regra" . in *Viagem na irreabilidade cotidiana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 350.

V - DOS SILÊNCIOS SEM MÁSCARAS

É a máscara para uma representação, o desempenho do papel que cabe a cada qual, aquilo que desejaríamos ou deveríamos ser e aquilo que, aos outros, parece que somos, ao passo que, o que somos, nem nós mesmos, até certo ponto, o saberemos; é a metáfora bisonha e incerta de nós mesmos; a construção, freqüentemente cerebrina e capciosa, que fazemos de nós ou que de nós fazem os outros: logo, realmente, um mecanismo, sim, em que cada qual, deliberadamente, repito, é o títere de si mesmo.¹

Em *PSGH*, encontramos o desejo de participação do leitor enquanto construtor do texto ficcional ² (desejo esse estendido aos textos subseqüentes da escritora), ao mesmo tempo em que aponta para a relação entre literatura e vida

Dá-me tua mão desconhecida, que a vida está me doendo, e não sei como falar - a realidade é delicada demais, só a realidade é delicada, minha irrealdade e minha imaginação são mais pesadas.
(*PSGH*, 30)

A partir deste ponto da obra Clarice progressivamente passa a ver a criação literária como um meio que possibilita relatar a carência do ser humano da compreensão do mundo. Não que esse seja um dado novo na ficção clariceana, mas ele se transforma, ganhando

novas configurações, à medida em que o olhar criador não mais se instala consciência dos personagens. Ao invés disso, a categoria do sujeito abarca o criador enquanto duplo de si mesmo.

Se pensarmos nos quatro primeiros romances publicados pela escritora, veremos que o traço unificador entre eles é o centramento da narrativa na consciência de um personagem, que através de um lento desenrolar de situações apreende o caráter não cumulativo da experiência. A circularidade enquanto espelho do pensamento é a metáfora que marca o movimento de completude e esvaziamento do ser.

Os personagens seguem uma linha confusa de tropeços, inesperadas topografias de percurso, de acidentes de vida. Ao trilhar esse caminho, ao invés de compreender, eles reelaboram seus questionamentos. Através dessa apreensão distorcida e enviesada do mundo, apenas intuem sua complexidade e se vêem reduzidos aos limites internos de uma compreensão que eternamente se refaz. O alargamento do alcance de suas visões do mundo só é possível pela interposição da consciência do criador que se mistura à própria consciência do personagem, estabelecendo um discurso que o tempo todo se repensa.

Desse modo, a escritora imprime à narrativa um ritmo de procura que sobrepõe sua voz à matéria ficcional de um outro sujeito,

porta-voz do encaminhamento de suas próprias indagações. Assim se dá a multiplicação da consciência nos textos de Clarice, que deseja abarcar um mundo que se esvazia de conceitos para se reescrever enquanto totalidade de uma compreensão desestabilizadora.

Martim reinventa o mundo de modo a não caber nele a palavra crime, elo de saturação do seu mundo interior. Por isso ele se deseioriza, tentando, por meio de uma nova compreensão, reinserir-se num novo mundo. A noite e o silêncio do início da narrativa são índices dessa passagem de um estado a outro (da clareza dos comportamentos pré-estabelecidos a um escuro que apaga a concretude do mundo). No fim do romance se estabelece novamente o vínculo de ligação com o mundo, ele se readapta (mas já é outro), pois se esforça em aceitar sua incompreensão, o sacrifício da existência

Vagarosamente deslumbrado: não creio... Deslumbrado sim. Porque, aleluia, aleluia, estou de novo com fome. Com tanta fome que preciso ser mais de um, preciso ser dois, dois? não! três, cinco, trinta, milhões; um é difícil de carregar, preciso de milhões de homens e mulheres, e da tragédia da aleluia. "Não creio": a grande coerência renascera. Sua extrema penúria levou-o a uma vertigem.
(ME, pp. 320/321)

Essa compreensão fragmentária do mundo é fruto da constante sobreposição de consciências (do narrador e do personagem), uma sendo o limite da outra, o anteparo que possibilita o salto adiante.

Cada nova peça que se adere à experiência dos personagens, em vez de lhes possibilitar uma visão mais nítida do mundo, faz com que eles se distanciem mais e mais de uma apreensão totalizadora. A completude da experiência esbarra sempre no impasse que destrói a possível expansão do entendimento. Assim, se desvela a máscara do narrador colada à fala do personagem

O dia longo como uma flecha sem direção. Aos poucos, sob as pálpebras abaixadas, alguma coisa ia correndo para a frente como uma lebre, mas vagarosa, ia correndo e perdendo-se como uma lebre ferida perdendo sangue e correndo até fracamente chegar ao fim do sangue. Poderia dizer reconhecendo - é isto, é isto, com segurança. Como era doce ir correndo e perdendo-se em fraqueza, mas doía e assustava; podia-se recear de fora para dentro o quarto escuro porém era horrível ser o quarto escuro e ela era o próprio quarto escuro.
(OL , pp. 288/289)

Exemplos desse recurso seriam os momentos em que se revela a distância de Joana e das coisas que a cercam. Ela não consegue tocar a realidade. Não entende a dor ou a alegria no tempo (o primeiro capítulo de *PCS* é, a meu ver, exemplificador desse alargamento da consciência).

Da mesma forma, Virgínia está, desde o início da narrativa, presa ao mistério das coisas. É fluida como o redemoinho das águas onde ela e o irmão vêem o chapéu do afogado. Lucrécia vê o mundo de longe, e é justamente essa distância que permite a ela falar

parodicamente da cidade e das pessoas. Martim compreende no escuro, entre sua consciência e a do narrador se forma o descortinar de um mundo agora incompreensível.

Essa impossibilidade da compreensão está vinculada ao fato de que o progressivo distanciamento da experiência (portanto sua racionalização) só se faz com a passagem do tempo. Essa nostalgia de entender no presente aparece em *SV* codificada da seguinte forma

Depois que vivo é que sei que vivi. Na hora o viver me escapa. Sou uma lembrança de mim mesma. Só depois de "morrer" é que vejo que vivi. Eu me escapo de mim mesma. Às vezes eu me apresso em acabar um episódio íntimo de vida para poder captá-lo em recordações, e para, mais do que ter vivido, viver. Um viver que já foi. Deglutido por mim e fazendo agora parte de meu sangue.
(*SV*, pp. 152/153)

O salto da consciência do personagem para o primeiro plano da consciência do criador (que tem na figura do narrador seu duplo no texto), o que chamei de mascaramento/desmascaramento do sujeito no discurso, começa em *PSGH* quando a escritora torna claro o espelhamento entre narrador-leitor e ficção-vida.

Desse modo, podemos explicar a insistente volta da narrativa sobre si mesma, a compreensão do ato de escrever como essencial para o entendimento da própria vida. Por isso é que o

narrador-G.H. interfere na narrativa . Diz *vagalhões de mudez*, perdendo o senso de estética e bom gosto. Presenteia o leitor com a metáfora da terceira perna: o que se pode cortar do texto de nossa vida? é possível vivenciar a experiência, filtrando-a, de modo a vivê-la em sua essência presente?

Ora, o que disse até agora, nos leva a pensar que os personagens e narradores na obra clariceana tocam o limite da experiência que beira o fracasso, a incompletude, o silêncio.

Nesse sentido, a escritora trabalha com as duas faces da experiência: a cumulação e o esvaziamento, que se integram e refazem sentidos. O questionar em si (que seria uma das vias de acesso ao conhecimento) já é um modo de obter uma compreensão desestabilizadora.

Em Clarice, a palavra é sempre dupla, como a experiência é ambígua. Ela refaz os sentidos latentes e muitas vezes desfaz aqueles já estabelecidos. Essa dinâmica da destruição do saber estabelecido, da eterna reelaboração dos sentidos é o impulso vital do homem na obra de Clarice. Configura a possibilidade de entender a si mesmo dentro de seus limites

Estou falando é que o pensamento do homem e o modo como esse pensar-sentir pode chegar a um grau extremo de incomunicabilidade - que, sem sofisma ou paradoxo,

*é ao mesmo tempo, o ponto de comunicabilidade maior.
Ele se comunica a si mesmo.*
(AV, p. 91)

A escritora fala ainda que o verdadeiro pensamento parece sem autor e encontra-se perto da grandeza do nada (AV, p. 91) . Chegamos, então, a uma das grandes perguntas presentes na obra clariceana: se a verdadeira experiência é aquela que atinge o silêncio sem autoria, qual seria a necessidade da obra literária? Certamente a de construir um mundo de incertezas que nos leva a questionarmos o sentido da própria realidade e seus significados cristalizados.

Essa compreensão vai se explicitando cada vez mais por meio da mediação do narrador que se coloca abertamente entre texto e leitor. A obra literária enquanto projeto de construção de certezas e apreensão de uma totalidade do mundo é projeto falido. Cabe ao leitor preencher o vazio significativo do discurso com sua própria experiência de vida. O que é proposto é a troca das experiências entre o que cria e o que frui.

Os alicerces da obra literária vão sendo minados de forma contundente neste segundo momento da obra clariceana. Estória e enredo são questionados, personagens são descritos como criações que escapam ao controle do criador. Enfim, a verossimilhança interna do texto é posta em jogo.

A ilusão do real é mero contraponto da realidade interior que o apreende como eterna metamorfose de sentidos. Completa-se, desse modo, o ciclo metafórico da ruína da criação literária enquanto meio possível para a compreensão racional do mundo.

Se o esforço da escritora, nos primeiros romances, era o de manter a tensão entre a palavra e o mundo interior dos personagens (a construção detalhada de um estado de espírito dentro do desconforto do mundo por meio de um ritmo lento), agora ela liberta a palavra do seu peso construtor e espreme seus significados para alcançar seu núcleo duro, oco e vazio de transcendências significativas.

O fracasso dos personagens dos romances anteriores, e agora da própria literatura enquanto arte criada sobre ruínas, torna-se a profissão de fé estética de Clarice. Fracasso da criação. Liberdade do pensamento ou idéia pura (que se faz na ausência de um autor). Silêncio da linguagem. Vazio da palavra. Esse é o caminho de uma estética pessoal se fazendo. Mas em que medida a escritora alcança seus objetivos?

Aqui se instaura um dos grandes problemas/paradoxos da obra de Clarice.

Tendo vislumbrado uma proposta estética que já nasce falida, pois pressupõe um total descontrole do texto ficcional, a

escritora deixa à mostra as falhas da narrativa. Puro recurso da impotência da mimese. Dessa forma, o narrador, imagem para onde o olhar do leitor é dirigido, progressivamente chama atenção para seu papel de ator ou apresentador do espetáculo da criação literária, nos revelando o que antes se escondia por trás da representação

Não, isto tudo não acontece em 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, pp. 20/21)

Da mesma forma, a linearidade do discurso tende a ser minada quando a escritora, em AV, aproxima a linguagem literária da pintura, da música e de outras manifestações artísticas. Podemos pressupor que esta aproximação é uma tentativa de romper os limites da análise racional, a compreensão da obra de arte como objetivação de uma realidade organizada pelo artista. O que se propõe é o olhar de relance que nos proporciona esta visão complexa e momentânea da realidade que desestabiliza o conhecimento do ser humano.

O que veremos, porém, é que num primeiro momento dessa fase (1969-1977) de sua obra, a escritora não escapa da preocupação em dar uma certa ordem às suas reflexões, que supostamente deveriam seguir uma não-linearidade do raciocínio.

Em *AV*, como já vimos, temos várias ocorrências em que a narradora fala da liberdade de seu invento (o texto literário), o que reveste um discurso que se pretende livre das amarras da lógica com uma racionalidade imprópria a ele.

Quando a narradora fala sobre a liberdade de sua arte (palavras que se encadeiam pela pura sonoridade, frases escritas sem a preocupação da lógica, descrição do mundo onírico, etc.), acaba traindo a intenção mais geral da narrativa que supostamente seria o mergulho na loucura do raciocínio, a apreensão da experiência em seu momento presente, o eterno clímax da criação artística: *Mais que um instante, quero seu fluxo.* (*AV*, p. 16)

Quando insiste em reiterar essas questões, mostrando ao leitor o substrato lógico desse discurso que se pretende livre, a escritora emaranha o seu discurso nas amarras da racionalidade, o que no presente caso não vai ao encontro dos objetivos do texto. Assim, o que faz é enquadrar dentro de uma lógica previsível e de uma moldura discursiva o seu invento livre. Isso porque falseia aquele princípio básico a que a narrativa se propõe que é viver o presente da criação enquanto ela se faz. Em vez disso, distende o olhar presente do criador sobre um já passado do fluxo da escrita.

Esse constitui o problema estrutural básico de *AV*. Essa contradição, no entanto, é muito importante para a compreensão da

mudança do itinerário das reflexões estéticas da escritora. As contradições presentes no livro são fruto de uma estética pessoal que o tempo todo se reelabora.

O importante a anotar é a grande ousadia de Clarice ao escrever este livro, pois ele alarga o alcance de sua criação artística, que em constante mutação, elabora sua própria crítica aos olhos do leitor. E da palavra que esvazia o sentimento do mundo é que renasce o próprio contato com a vida

O processo de escrever é feito de erros - a maioria essenciais - de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era "nada" era o próprio assustador contato com a tessitura de viver... 5

Voltando nosso olhar para diante, veremos que a escritora encaminha suas reflexões no sentido de uma sedimentação das propostas que vai experimentando ao longo de sua obra. A atração pelo silêncio, pela página em branco, pela entrelinha onde se decantam os significados, pelo vazio é a base da reflexão estética presente em *HE* e *SV*.

O que teremos, nesses dois textos, é a apresentação das ruínas, dos fragmentos criados pelo esfacelamento da obra literária.

Essa tensão que retira da palavra o seu lugar definitivo enquanto matéria que leva ao conhecimento e a reinsere num campo de reflexões escorregadias sobre o alcance da verdade ficcional é justamente o que dilata os significados do texto. Se antes era a interminável busca falhada dos personagens o que representava a criação artística, agora é o criador/narrador que coloca em jogo seu próprio discurso.

Reinvestindo novamente na quebra da ilusão de que o texto representa uma realidade orgânica e fechada, Clarice nos revela seu gosto pela ruína do pensamento.

O que de melhor há nestes últimos escritos é o desejo de dizer menos, de condensar no texto os silêncios, vazios da criação (metáforas que elaboram outros sentidos do entendimento) que nos remetem aos vazios da existência, ao silêncio a que somos fadados diante da impossibilidade de compreender a vida e os seus disfarces.

O que Samuel Beckett, por exemplo, realiza enquanto contenção da linguagem, esvaziando de sentidos através da repetição exaustiva de palavras e sintaxe, Clarice coloca no corpo do texto revalorizando o seu avesso, o contingente da linguagem que não se elabora para fingir o despojamento

Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta.
(HE, p. 31)

A literatura de Clarice dessa fase (1969-1977) caminha para o entendimento da literatura como fracasso da racionalidade do discurso. Por isso a reflexão metalingüística aumenta, criando essa dobra do texto sobre si mesmo.

Daí advém o centramento da narrativa na figura paradoxal de um narrador/autor revelado como máscara da própria escritora. Isso se deve basicamente porque pouco a pouco se delinea a imagem da obra literária como um espelho da própria vida. O fracasso da experimentação humana.

Esse não é um dado novo para a crítica especializada, pois muito já se comentou sobre o fracasso dos personagens⁶. O que não se analisou, entretando, é o progressivo mascaramento/desmascaramento do sujeito criador, que faz com que a escritora se converta em outro de si mesma através da representação do seu papel de criador. Convertendo-se em personagem de si mesma, a escritora se permite mostrar complexa e esfacelada pelas dores do mundo. Um ser ambíguo, paradoxal que assim faz sua literatura.

Ora, essa essencial ida para o outro e a volta para si mesmo é o que constitui, no entender de Mikhail Bakhtin, a essência de toda atividade estética

L'activité esthétique, à proprement parler, commence justement là où nous sommes de retour en nous-mêmes, là où nous sommes à notre place, hors de celui qui souffre, là où nous donnons forme et achèvement au matériaux recueilli à la faveur de notre identification à l'autre, là où nous complétons par ce qui est transcendant à la conscience que celui qui souffre a du monde de choses, au monde qui, dès lors, se dote d'une fonction nouvelle, non plus d'information mais d'achèvement... 7 (grifo do original)

Na obra de Clarice Lispector, o que acontece é que essa ida para o outro é, a partir desse momento, uma ida à complexidade interior do artista. Dessa forma, sua experiência estética consiste em colocar em palavras essa falta do entendimento que é espelhada na criação artística.

Por isso, os personagens e o enredo são colocados em segundo plano à medida que a obra se desenvolve, e a escritora passa a direcionar as reflexões para um único pólo centralizador que é a figura do narrador. O que se ganha com isso é uma maior proximidade entre a narrativa e o leitor e uma maior liberdade para se problematizar a narração da experiência.

Básica para todo ser humano, a experiência para Clarice é sempre excesso ou carência e se faz no confronto com o desconhecido. No descortínio do mundo, esbarra no paradoxo das frases prontas, no conhecimento previamente deformado. Experimentar é estar em contato com o limite instável de si mesmo

Entre ela e os objetos havia algumas coisa, mas quando agarrava essa coisa na mão, como a uma mosca, e depois espiava - mesmo tomando cuidado para que nada escapasse - só encontrava a própria mão rósea e desapontada.
(PCS, p. 14)

O limite último da experiência do ser humano é, na obra clariceana, o silêncio, o vazio, a morte. Elementos inseparavelmente ligados a seus opostos

Sim, havia muitas coisas alegres misturadas ao sangue.
(PCS, p. 49)

Tendo em vista essa reflexão, podemos dizer que o excesso e a carência presentes na obra de Clarice Lispector são a prova mais clara de que ela, como ninguém, soube aliar a contínua e profunda reflexão estética à existencial.

O outro da escritora, o personagem, é trazido para junto dela mesma, convertendo-se em máscara transparente colada à sua própria face. Num outro pólo da equação, a exterioridade do outro

espelha a diferença que é apagada por identificações mais profundas entre os seres humanos. Assim, a personagem Macabéa tem pobreza de dinheiro enquanto que seu criador e o leitor podem ter uma pobreza mais funda, pode lhes faltar o "delicado essencial" de que a narrativa fala.

Estamos, agora, em *HE*, texto marcado por um proposital distanciamento do narrador de sua criação artística. Isso se dá pela necessidade de mostrar que o outro pode ser seu igual mesmo nas aparentes diferenças. Daí a necessidade do riso, que marca o distanciamento entre o narrador/leitor da personagem; para em seguida jogar o leitor contra a crua existência da personagem, contra sua interioridade.

Num último momento de sua obra, em *SV*, Clarice empreende a difícil tarefa do monólogo consigo mesma. Por meio da máscara de um narrador e de uma personagem (Ângela Pralini), questiona a racionalidade da criação artística e o descontrole de seu desenvolvimento. Neste livro, o outro é nomeado, enquanto o eu-criador se anonimiza. O criador fala de sua mais íntima interioridade.

Os liames entre vida e ficção se estreitam, se contaminam novamente. Sugerem a interferência de uma na outra, um espelhamento que representa a arbitrariedade de ambos, o substrato da palavra que leva o leitor ao reconhecimento da realidade paradoxal

da vida. A comunicação com a personagem, a tentativa de compreendê-la se converte num modo de se compreender a si mesmo

Ângela é minha tentativa de ser dois. Infelizmente, porém, nós, por força das circunstâncias, nos parecemos e ela também escreve porque só conheço alguma coisa do ato de escrever.
(SV, p. 32)

Escrever é, no presente caso, comunicar-se com a matéria da existência. O eterno questionar o sentido das indagações do ser humano. Ao longo do livro, um intenso jogo de oposições e identificações entre autor e personagem constituirá a trama, a teia da narrativa.

Ângela "nasce" e "cresce" à medida que a narrativa se desenrola, e é justamente nesse crescimento da personagem que o autor experimentará o contato com a dura lógica da experiência da vida e da própria criação.

Mesclam-se esses dois discursos diversos (do autor e da personagem) que paradoxalmente se interpenetram e se refazem. O texto é uma constante ruína de si mesmo

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro.
(SV, p. 18)

Estes fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas.
(SV, p. 19)

A escritora cria um livro coalhado de contradições, e que o próprio destino acabou nos deixando duplamente inacabado (a versão definitiva do texto foi estabelecida por Olga Borelli). Essa desordem do livro é fruto de uma escrita descompromissada que se constrói no limite instável do silêncio.

Essa escrita que tende à morte, à ruína de si mesma, se completa na morte de Ângela e na posterior morte irreversível do próprio criador, ou na metáfora final do discurso que se interrompe mergulhando o leitor no domínio da palavra silenciada.

Em SV, a escritora procede à concretização do que já havia escrito em AV

Por enquanto há o diálogo contigo. Depois será monólogo. Depois o silêncio. Sei que haverá uma ordem.
(AV, p. 47)

O diálogo com o outro se faz por meio da criação de uma personagem que é ao mesmo tempo duplo de si mesmo e alteridade. Por isso, podemos dizer que o texto é um longo monólogo que se duplica, ou um diálogo que se dobra sobre si mesmo. Esse recurso cria

um constante espelhamento em que o eu e o outro dão o contorno a um contínuo intercâmbio de subjetividades.

Os apelos ao leitor para que compartilhe da narrativa praticamente desaparecem. A voz do narrador/autor não se dirige mais a essa abstrata instância da fruição literária. Ao invés disso, contamina-se de si mesma. Mostra-se nua de artifícios diante do leitor. Quando se conta, fala sobre o processo da criação ou passa a palavra à personagem que é próprio corpo vivo do texto, o autor traz o leitor para o centro do palco onde o texto se faz sem que se perceba bruscamente a mudança

Falo como se alguém falasse por mim. O leitor é que fala por mim?
(SV, p. 24)

Essa sutileza de iludir o leitor, colocando-o como anteparo da própria criação literária é o que constitui o grande mérito do livro. Ora, o monólogo dialogado do livro é antes de tudo dramático em sua essência verbal. O texto cria, desse modo, um espaço intermédio onde o leitor se identifica com as personagens/atores desse drama da criação.

Essa narrativa dramática criada pela escritora é, a meu ver, um modo eficaz de quebrar os limites entre leitura e a efetiva construção do próprio texto. Da mesma forma, a constante interpenetração entre as reflexões do autor e a elaboração da "vida" de

Ângela (que se faz sob o signo do discurso descontrolado e caótico) nos faz ver de dentro a representação da experiência da própria linguagem, da vida, do silêncio e da incompreensibilidade da morte.

O silêncio final do livro é o encontro de Ângela e de seu criador com a sombra da morte. Sintetiza, desse modo, a impossibilidade de tocar o outro extremo do diálogo consigo mesmo: o fatal silêncio que a morte impõe.

O silêncio final do livro leva o leitor a pensar em seu próprio limite: o de um dia, enfim, alcançar seu mais fundo silêncio quando cessar o diálogo consigo mesmo.

NOTAS DO 5º CAPÍTULO

- 1) Luigi PIRANDELLO. "Advertência sobre os escrúpulos da fantasia" in
O falecido Mattia Pascal. São Paulo, Abril, 1972, p. 286.
- 2) Para a noção do leitor como construtor do texto ficcional, remeto o leitor aos seguintes estudos
 Regina ZILBERMAN. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo, Ática, 1989.
 Hans Robert JAUSS e outros. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979. (seleção e organização de Luiz Costa Lima)
- 3) Clarice LISPECTOR. *Para não esquecer*. São Paulo, Ática, 1984, p. 59.
- 4) Ver, por exemplo
 Regina de Oliveira MACHADO. "Crime e desistência nos textos de Clarice Lispector" in Berta WALDMAN & Vilma ARÊAS (org.).
Remate de Males (9). Campinas, Ed. Unicamp, 1989, pp.119-130.
- 5) Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard, 1984, p. 47.
 ----- (Trad. a partir do francês, de Maria Ermatina Galvão Gomes Pereira).
 São Paulo, Martins Fontes, 1992.
 "A atividade estética propriamente dita começa justamente quando estamos de volta a nós mesmos, quando estamos no nosso próprio lugar, fora da pessoa que sofre, quando damos forma e acabamento ao material recolhido mediante a nossa identificação com o outro, quando o completamos com o

que é transcendente à consciência que a pessoa que sofre tem do mundo das coisas, um mundo que desde então se dota de uma nova função, não mais de informação, mas de *acabamento...*" (p. 46)

VI - ISTO NÃO É UM ENSAIO

*Estou tentando abrir um túnel na rocha
bruta. Eu sei, sei que é penoso. Mas qual é a
busca que em si mesma não traga sua pena?*¹

Conheci Clarice Lispector por volta de 1986, nove anos depois de seu definitivo encantamento (como diria o Rosa). Por essa época eu ainda não podia compreender quase nada da dureza que é o exercício da existência. Hoje compreendo o quase. Talvez algum dia compreenda um resto desse muito que me falta.

Minhas leituras, pouco a pouco, iam me revelando um mundo, um possível destino. Mas ninguém havia me causado tamanho estranhamento e medo como Clarice. Ninguém tinha me dito de forma mais clara e funda o que já tantas vezes eu intuía em silêncio.

Eu, nos meus vinte, nunca sentira essa estranha desorganização que a palavra pode causar (e ainda assim lia, como quem descobre no mundo a matéria crua da linguagem). Por isso, pensei em deixar escrito aqui não apenas o que meu penoso distanciamento foi capaz de ocultar atrás das possíveis interpretações do universo estético e ficcional de Clarice. O que não direi fica de alguma forma dito na minha sempre revisitada memória.

Um dia, à meia noite, eu estava diante de um pequeno livro chamado *Água viva* e só pude dormir depois de horas de ter acabado a

leitura. Começava para mim, dessa forma, a minha mais longa peregrinação. Depois desse dia, as livrarias e bibliotecas eram quase sempre porto seguro, a minha âncora, a possibilidade futura de me aprofundar o pouco mais num mundo que me presenteava com meu próprio entendimento. Não sem medo, sem essa dureza intrínseca que mesmo as pequenas buscas trazem.

Primeiro esse nocaute avassalador no primeiro *round* . Depois essa mão alheia a ti. Que te levanta. Te oferece água. Que é mais viva que sua própria vida. Então a escuridão do mundo e já és outro. E tudo a teu redor se transforma. Compreendi, com Martim, que é tão inteiro carne como um homem pode ser, esse ilhamento do mundo que tantas vezes sentira. Mergulhei com ele numa viagem sem fim. Sem porto. Rumo ao holocausto da alma que dilacera a matéria da vida.

Até que um dia um homem saía para o mundo 'para ver se é verdade'. Antes de morrer, um homem precisa saber se é verdade. Um dia enfim um homem tem que sair em busca do lugar comum de um homem. Então um dia o homem freta o seu navio. E, de madrugada, parte. ²

Esse desejo de integração, que às vezes nos toma, está submerso até a boca nesse outro desejo mais poderoso da partida. A súmula incerta de uma inflação do corpo vital ao ser humano. Dividia com Clarice, todo o pulsante movimento de vida que há em tantas páginas que escreveu. Esse privilégio dos contraditórios me alimentava

a alma, me atraindo para uma nostalgia que lentamente desgastava o que eu chamara de alegria

É COM UMA ALEGRIA tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. ³

Ficava nesta época, e ainda fico quando recordo, tomado por uma profunda gratidão por Clarice. Há exagero e ingenuidade no que escrevo? Patético vôo do coração. Penso que há apenas respeito a esse véu da identificação que me permitiu o mergulho no universo ficcional de Clarice.

Certos textos foram de difícil leitura. Mas ao mesmo tempo tomava contato com aquela *alegria difícil* de que Clarice fala no prefácio de *A Paixão segundo G.H.*

Só consegui finalizar, por exemplo, a leitura de *A maçã no escuro* depois da quarta ou quinta tentativa frustrada. E isso me causava um certo mal-estar que só fui compreender parcialmente depois de terminar a leitura do romance pela primeira vez.

Clarice consegue, nesse texto (para mim, o mais bem acabado que ela escreveu), algo que tanto almejou ao longo de sua carreira literária. Ela apresenta ao leitor o estado de alma de um homem, o momento agônico do nascimento de um ser humano. A

busca sempre inacabada de entender o escuro mundo que nos habita. Por isso, para tatear esse mundo, retomo a leitura do livro em momentos importantes da minha vida. Faço uma leitura integral ou apenas de alguns trechos. E sempre me vem aquele desconforto primeiro de entender somente o que minha medida suporta.

E quantas vezes chorei sem metáforas que obliterassem meus olhos. Um choro seco, o meu sempre seco estoque de lágrimas diante do insabido, relendo o antigo diálogo de Martim com o pai já morto.

*Então vai, meu filho. Ordeno-te que sofras a esperança.
Mas já na primeira nostalgia, a última como antes de
nunca mais, Martim gritou pelo amparo:
- Que luz é essa, papai? gritou lá solitário na esperança,
andando de quatro para fazer seu pai rir, fazendo uma
perguntinha bem antiga e tola contanto que adiasse o
momento de assumir o mundo. Que luz é essa,
papaizinho! perguntou gaiato, com o coração batendo
em solidão.
O pai hesitou severo e triste no seu túmulo.
- É a do fim do dia, disse apenas por piedade.
E assim era. ⁴*

Até hoje, nesse trecho, há para mim uma verdade licenciosa que eu apenas toco, mas não consigo comungá-la no corpo da vida.

Então fui lendo Clarice num contínuo descompromisso. E ávido sobretudo. E construí em mim, pouco a pouco, um núcleo amorfo de compreensões parciais e pouco consoladoras. Mas que a mim eram

vitalmente necessárias. Essa busca cega de um certo entendimento das coisas, tão cara a Clarice, foi se formando lenta em mim, mas indelével. Aos poucos, compreendi que o que existe e nos empurra para a contínua existência é justamente a eterna ausência de respostas definitivas. Quando menos esperamos, outra pergunta se forma. E até hoje pergunto. Mesmo que timidamente.

Ao longo dos anos de convívio com essa mulher atormentada pela largueza do espírito, aprendi bem mais do que muitas vezes se aprende com a vida. Decodifiquei aos poucos meus antigos medos, mas logo surgiram outros mais fundos. E eu queria mais que o desconforto de uma leitura menos descompromissada e atenta. Queria compreender um pouco mais os movimentos subterrâneos dos textos de Clarice.

Por isso, pela vontade de alargar minha compreensão, me propus a estudar. A ler o trabalho de Clarice agora com o rótulo de crítico literário. Aqui, necessariamente eu deveria me despersonalizar e também demarcar os limites entre a obra e o sujeito criador. Éramos agora dois ausentes, Clarice e eu, apartados um do outro pela necessidade orgânica de uma objetividade crítica e analítica. O que ingenuamente pensei que me daria essa visão mais larga e profunda da obra, aos poucos foi sendo soterrado pelos tantos recortes possíveis. Algumas vezes essenciais. Morfologias críticas. Teorias interpretativas.

Etc, etc, etc. Até que pensei que fosse humanamente impossível resgatar tudo aquilo que havia perdido.

A súmula meio desajeitada desses recortes é o que vai ficar aqui, enquanto texto inacabado, com o nome de dissertação de mestrado. Esse texto que me permite ser elevado ao grau de mestre recobre tantos outros não escritos, assim como os que escrevi para depois destruir.

Ele oscila entre o objetivo e o seco demasiado e um certo descontrole momentâneo da linguagem, que eu queria equilibrada e clara como a daqueles críticos cujo estilo admiro. O tom didático e repetitivo de alguns trechos não me desagrade, pois ao lado deles também me permiti dar espaço para as digressões e para acrescentar temperos menos digestivos mas que a mim muito me agradam.

Minha única preocupação foi a de não revestir o óbvio numa complexidade desnecessária da linguagem, nem simplificar a profundidade de uma reflexão pela excessiva simplicidade da linguagem. Não que eu não tenha feito em nenhum momento deslizes essenciais. Na verdade, não me poupei deles. Relendo o texto, muitas vezes encontro passagens que certamente cortaria ou reescreveria. Mas acabei deixando-as ali, onde estavam tão à vontade como se aquele fosse o seu lugar no mundo.

A verdade é que muitas vezes pensei na extensão exata daquilo que estava escrevendo. Quantos trabalhos já li sobre a obra de Clarice que me pareciam mais exóticos do que receitas de comida chinesa ou os dez passos para se alcançar a elevação espiritual jogando bolinhas de gude. Mas não convém citar nomes.

O que espero desse meu trabalho é que ele seja legível (por isso escolhi o português em lugar do sânscrito), e que contenha além dessas receitas práticas a que me referi, um pouco de análise do universo ficcional de Clarice.

Pensei, por fim, qual seria o retrato de corpo inteiro de Clarice. Seria mais do que cinquenta, cem, duzentas páginas? Ou poderia estar inteiro no corpo de algumas poucas linhas? E quantas máscaras seriam o bastante para Clarice?

É que sempre a vejo pintada pelas pessoas com cores sérias demais, escura sua face, envolta num inflado protocolo de reverências.

Agora, acabo deliberadamente, sem muito explicar, esse pretexto que criei para falar de mim sendo Clarice. Presenteio o leitor e a mim mesmo com um curto texto da escritora, que muito me agrada, pois reflete uma Clarice mais exposta, colérica. Superlativamente engraçada. Humanamente impura. Vamos lá

MUITA RAIVA: FALTA DE AMOR

Esta crônica é dura e áspera na raiva: no reveillon comi peru macio e champagne francês. Gostei, gostei muito. Mas os que não comeram peru? Me dói, meu amigo, me dói. Então, com escárnio, ensino magoadamente um reveillon à la Onassis para uma pessoa paupérrima. Peru de graça? Começo.

Peru de graça? é só não comprá-lo. É só não cozinhá-lo: sai menos que "ao preço de banana". Como agir?

Assim: comendo feijão com arroz e carne seca com batida em vez de peru tostado e champanhe francês. Morou? Capito? Understood? Farstein? (sic) D'accord?

Pois é.

Vou até dar a receita de como preparar na sua espaçosa cozinha o peru que você sabidamente não comprou: é uma receita tão nojenta que você se vomitaria (sic) todo se a comesse depois de assada no fogo do inferno.

Você quer saber?

É assim:

Compre um peru bem podrezinho, morto há quinze dias e guardado fora da geladeira. Lave-o com água de esgoto, seque-o com o capacho da entrada de sua casa. Tempere-o com gordura de rã e sapos crus, e com formigas tanajuras. E cuspe. Deixe tudo de molho em champagne africano que é puro pipi gelado. Só então ponha-o na geladeira dos picos de montanhas de Gstaad ou de S. Moritz, lá na favela no verão do Rio em fevereiro. Quando estiver curtido, tire-o do molho para recheá-lo com osso quebrado dele mesmo.

P.S. unte-o com graxa preta para sapatos e, quando estiver todo pretinho, ponha-o no fogão de uma boite-inferninho chamado Erotika. deixe-o lá só trinta minutos para que se conserve meio cru.

Retire-o, ponha-o numa salva de prata enferrujada, trinche-o com os garfos e facas do Diabo, com espelho quebrado e

objetos roubados de Iemanjá para irritá-la - e empanturre-se até à boca, até não caber mais. Vá dormir na sua rede.

Acorde-se (sic) e vá à Praia do Pinto pisando em todos os detritos de presentes de Iemanjá para garantir o azar, e banhe-se nas águas imundas do mar de Ipanema.

Deus lhe (sic) abençoe depois de tudo isso.

Só Deus poderá salvá-lo.

Ponto final. 5

NOTAS DO 6º CAPÍTULO

- 1) Berta WALDMAN. *A Paixão segundo C.L. (coleção encontro radical)*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 96.
- 2) Clarice LISPECTOR. *A maçã no escuro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p. 43.
- 3) Clarice LISPECTOR. *Água viva*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, p. 9.
- 4) Clarice LISPECTOR. *A maçã no escuro* (op. cit.), p. 320.
- 5) Clarice LISPECTOR. *Visão do esplendor*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975, pp.49-50.

RESUMÉE

Effet d'une intense preoccupation avec la langue et le procès de la création littéraire, l'oeuvre de Clarice Lispector remplit un espace privilégié dans la littérature brésilienne contemporaine.

Clarice conduit les réflexions esthétiques, tout au long de son oeuvre, à l'exposition des paradoxes inhérents à l'acte d'écrire. C'est le problème essentiel pour comprendre *Água Viva*, *A Hora da Estrela* et *Um Sopro de vida* où l'impossibilité de résoudre ces paradoxes est métaphorisée par le silence, la page blanche, le vide, la ruine du propre texte. Dans ces livres, nous trouverons le délayement du temps, de l'intrigue narrative, le sphacèlement de l'oeuvre littéraire. En dernière instance, l'exposition des coulisses de la création au lecteur.

Le mouvement que je crois exister dans cette phase de l'oeuvre romanesque de Lispector (1969 - 1977) est le chemin pour une profonde compréhension de la littérature comme un fracas qui a une valeur significatif puis qu'il est fruit d'une recherche. De là nous avons la centralisation des narratives en question dans la figure du narrateur, révélée masque du propre écrivain. De cette façon, peu à peu Clarice trace l'entendement de l'oeuvre littéraire comme extension de la propre vie, du fracas de la expérience humaine.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1) De Clarice Lispector

Perto do coração selvagem. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, 12^a ed.

O lustre. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976, 4^a ed.

A cidade sitiada. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, 5^a ed.

A maçã no escuro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, 6^a ed.

Laços de família. Rio de Janeiro, Jose Olympio, 1982, 12^a ed.

Legião estrangeira. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1964.

Para não esquecer. São Paulo, Ática, 1984, 3^a ed.

A paixão segundo G.H. (ed. crítica coordenada por Benedito Nunes).

Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine,
des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988.

Uma aprendizagem ou livro dos prazeres. Rio de Janeiro, Sabiá, 1973.

Felicidade clandestina. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, 4^a ed.

Água viva. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, 6^a ed.

A via crucis do corpo. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, 2^a ed.

Onde estivestes de noite? Rio de Janeiro, Artenova, 1974.

Visão do esplendor. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975.

De corpo inteiro. Rio de Janeiro, Artenova, 1975.

A hora da estrela. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993, 21^a ed.

Um sopro de vida. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.

A bela e a fera. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, 3^a ed.

A descoberta do mundo. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, 2^a ed.

Infantil

O mistério do coelho pensante. Rio de Janeiro, Rocco, 1987, 7^a ed.

A mulher que matou os peixes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983,
10^a ed.

A vida íntima de Laura. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983, 8^a ed.

Quase de verdade. Rio de Janeiro, Rocco, 1978.

Como nasceram as estrelas. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1987.

2) Sobre Clarice Lispector

- ANDRADE, Ana Luíza. "El cuerpo-texto caníbal en Clarice Lispector". In:
Discurso (teoria y análisis). México, Nueva Época, 1994. pp. 1-16.
- ARÊAS, Vilma & WALDMAN, Berta (org.). *Remate de males (9)*. Campinas, Unicamp, 1989.
- ARÊAS, Vilma. "O sexo dos clowns". In: *Tempo Brasileiro(104)/Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, jan-março de 1991. pp. 145-153.
- "A moralidade da forma". *Suplemento literário*, Belo Horizonte, 19 dez. 1987.
- "Clarice Lispector na armadilha do sucesso". *Jornal do Brasil - Idéias*, 10 jun. 1989.
- "Um pouco de sangue". In: *Escritura*. Caracas, Universidade de Caracas, 1990.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
- BRASIL, Assis. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, Simões Ed. e Livraria, 1969.
- BRUNO, Haroldo. "Água viva, um solilóquio de Clarice Lispector sobre o ser". *O Estado de São Paulo*, 3 fev. 1974. (Centro de Documentação "Alexandre Eulálio", IEL, Unicamp).
- CÂNDIDO, Antonio. "No raiar de Clarice Lispector" in *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades. 1977. pp. 125-131.
- CIXOUS, Hélène. *L'Heure de Clarice Lispector*. Paris, Des Femmes, 1989.

- "L'approche de Clarice Lispector". In: *Poétique*, Paris, Ed. Seuil, nov. 1979, pp. 408-419.
- FITZ, Earl E. "Clarice Lispector's *Um sopro de vida*: the novel as confession". In: *Hispania*. USA, Mississipi State University, may 1985, pp. 260-266.
- FOERSTE, Erineu. "A linguagem do absurdo (o sopro de Clarice Lispector)". In: *Signótica*. Goiás, Editora da UFG, jan-dez 1993. pp. 41-56.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice Lispector: a vida que se conta*. São Paulo, FFCH/USP, 1993. Tese de Livre Docência.
- IZAAC, Mirthis Moisés. "A hora da estrela de Clarice Lispector: une des possibles 'lectures' de ce roman". In: *Quadrant*, Montpellier, 1986, pp. 79-93.
- JOSÉ, Elias. "Anotações sobre *Água viva*". *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 20 out. e 2 nov. 74.
- LAGAZZI, Suzy Maria. "Da 'assombração do silêncio' à transcendência da palavra". *Correio Popular*, 12 dez. 1982.
- LINS, Álvaro. *Jornal de crítica*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1947, 5ª série, pp. 153-155.
- . "Romance lírico". In: *Jornal de crítica*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1946, 4ª série, pp. 108-114.
- MARTINS, Maria Teresinha. *O ser do narrador nos romances de Clarice Lispector*. Goiânia, Gráfica de Goiás - CERNE, 1988.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. "O vertiginoso relance". In: *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980, pp. 79-91.
- MEDINA, Elena Pérez de. "Os disfarces do falante em *A hora da estrela* de Clarice Lispector". IX Congresso Internacional da Associação de

Linguística e Filologia da América Latina - ALFAL. Campinas, Unicamp, 1990.

MIGUEZ, Cristina. "A morte de Clarice Lispector". *Folha de São Paulo*, 10 dez. 1977.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1946, v. 4, pp. 40-44.

----- *Diário crítico*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1955, v. 8, pp. 235-237.

----- *Diário crítico*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1953, v. 7 pp. 33-34.

MOISÉS, Massaud. "Clarice Lispector" in *História de literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, v. 5, 1989. pp. 453-462.

----- "Clarice Lispector: introspecção e lirismo". *O Estado de São Paulo*, 20 julho 1991.

MOUTINHO, Nogueira. "O último sopro de Clarice Lispector". *Folha de São Paulo*, 16 e 23 set. 1979.

NOVELLO, Nicolino. *O ato criador de Clarice Lispector*. Campinas, PUCCamp, 1983. Dissertação de Mestrado.

NUNES, Benedito. *Clarice Lispector*. São Paulo, Quíron, 1973.

----- "O mundo imaginário de Clarice Lispector" in *O dorso do tigre*. São Paulo, Perspectiva, 1969. pp. 93-139.

----- *O drama da linguagem*. São Paulo, Ática, 1989.

PONTIERO, Giovanni. "Algumas reflexões sobre *A hora da estrela*". In: *O Estado de São Paulo*. 8 abril 1984. (Centro de Documentação "Alexandre Eulálio", IEL, Unicamp).

- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1979.
- . *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo, PUCSP, 1983/4. Tese em Comunicação e Semiótica.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Clarice Lispector*. São Paulo, Atual, 1986.
- SCHWARZ, Roberto. "Perto do coração selvagem" in *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965. pp. 37-41.
- SPERBER, Suzi Frankl. "Jovem com ferrugem" in SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983. pp. 154-164.
- WALDMAN, Berta. "Armadilha para o real: (uma leitura de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector)" in Vários autores. *Remate de Males*. São Paulo: Duas Cidades; Campinas: Ed. da Unicamp, 1979. pp. 63-70.
- . *Clarice Lispector*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- . "A paixão de Clarice, segundo Clarice". *Correio Popular*, 12 set. 1982. (Centro de documentação "Alexandre Eulálio", IEL, Unicamp).
- VARIN, Claire. *Clarice Lispector: rencontres brésiliennes*. Québec, Éditions TROIS, 1987.
- Vários autores. *Tempo Brasileiro(104)/Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, jan./março 1991.

3) De interesse geral

- ADORNO, Theodor W. "Lírica e sociedade" in Vários autores. *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1983, 2^a ed.
- ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1990.
- BRADBURY, Malcolm & MCFARLANE, James (org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHÍNOV, V.N.). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1981, 2^a ed.
- *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard, 1984.
- *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.
- BERGSON, Henri. *O riso (ensaio sobre a significação do cômico)*. Rio de Janeiro, Zahar, 1983, 2^a ed.
- BOOTH, Wayne C. "Distance et point de vue". In: *Poétique*. Paris, Seuil, octobre 1970.
- "Distance and point-of-view (an essay in classification)". In: STEVICK, Philip, ed. *The theory of the novel*. New York, The Free Press, 1967, pp. 87-107.
- CÂNDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1977, 2^a ed.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo, Pioneira, 1981.
- CIORAN, Emil. *Breviário da decomposição*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

- FARRA, Maria Lúcia Dal. "Percurso teórico". In: *O narrador ensimesmado (o foco narrativo em Virgílio Ferreira)*. São Paulo, Ática, 1973, pp. 17-53.
- FRIEDMAN, Norman. "Point of view in fiction". In: STEVICK, Philip, ed. *The theory of the novel*. New York, The Free Press, 1967. pp.108-137.
- GOLDMAN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976. 2ª ed.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra, Arménio Amado, 1963, vols I e II.
- "Qui raconte le roman?". In: *Poétique*. Paris, Seuil, octobre 1970, pp. 498-510.
- LYNCH, Enrique. "E.M. Cioran frente al espejo (a propósito de la 'crisis del sujeto') ". In: *Revista de Occidente*. Madrid, Alianza Editorial, enero 1995. pp. 83-101.
- LOPES, Edward. "Discurso literário e dialogismo em Bakhtin". In: *A palavra e os dias: ensaios sobre a teoria e a prática da literatura*. São Paulo: Ed. da Usp; Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa, Editorial Presença, s/d.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix: Ed. da Usp, 1976.
- MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre, Globo, 1972.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo, Mc Graw-Hill do Brasil Ltda, 1976.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira/Modernismo*.

São Paulo, Cultrix, 1995, vol. 5.

----- *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1988, 5ª ed.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.

PAES, José Paulo. "O pobre diabo no romance brasileiro". *Novos estudos CEBRAP (20)*. São Paulo, março 1988, pp. 38-53.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix: Ed. da Usp, 1974.

ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

----- *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1969.

ROSSUM-GUYON, Françoise Van. "Point de vue ou perspective narrative".

In: *Poétique*. Paris, Seuil, octobre 1970, pp. 476-497.

SCHWARZ, Roberto (org.). *Novos estudos CEBRAP (2) - Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo, abril 1982.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

STEINER, George. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

----- *Linguagem e silêncio (ensaios sobre a crise da palavra)*.

São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

Vários autores. *Tempo Brasileiro (62)/ Sobre a paródia*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, julho-setembro de 1980.

Vários autores. *Tempo Brasileiro(101)/Feminino e literatura*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, abril-junho de 1990.