



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ANA MARIA VASCONCELOS MARTINS DE CASTRO

**NA FRATURA DA LINGUAGEM: A INSCRIÇÃO DO
INDIZÍVEL EM CLARICE LISPECTOR**

**CAMPINAS,
2024**

ANA MARIA VASCONCELOS MARTINS DE CASTRO

**NA FRATURA DA LINGUAGEM: A INSCRIÇÃO DO INDIZÍVEL EM
CLARICE LISPECTOR**

**Tese apresentada ao Instituto de Estudos da
Linguagem da Universidade Estadual de
Campinas como parte dos requisitos exigidos
para a obtenção do título de Doutora em Teoria
e História Literária, na área de Teoria e Crítica
Literária.**

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

**Este trabalho corresponde à versão
final da Tese defendida pela aluna Ana
Maria Vasconcelos Martins de Castro
e orientada pelo Prof. Dr. Eduardo
Sterzi de Carvalho Júnior.**

**CAMPINAS,
2024**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

C279n Castro, Ana Maria Vasconcelos Martins de, 1988-
Na fratura da linguagem : a inscrição do indizível em Clarice Lispector /
Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977. I. Carvalho Júnior, Eduardo Sterzi de,
1973-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: In the fracture of language : the inscription of the unspeakable in
Clarice Lispector

Palavras-chave em inglês:

Lispector, Clarice, 1920-1977

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior [Orientador]

Gisela Anauate Bergonzoni

Mayara Ribeiro Guimarães

Noemi Jaffe

Susana Souto Silva

Data de defesa: 03-06-2024

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-8858-8467>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3842536990086056>



BANCA EXAMINADORA:

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Gisela Anauate Bergonzoni

Mayara Ribeiro Guimarães

Noemi Jaffe

Susana Souto Silva

**IEL/UNICAMP
2024**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

*There is a crack, a crack in everything
That's how the light gets in*

Leonard Cohen

Agradecimentos

A meus pais, que um dia me disseram “vai”, com as mãos tão encharcadas quanto as minhas.

A Ícaro, por mostrar que é possível.

A Rodrigo, por não faltar nunca.

A Eduardo Sterzi, pelo direcionamento e por me ajudar a construir este caminho.

A Susana Souto, pela imensa generosidade e pela leitura atenta.

A Alexandre Nodari, pelos questionamentos e pelas preciosas contribuições.

A Mayara Ribeiro, Noemi Jaffe e Gisela Bergonzoni por aceitarem o diálogo.

À CAPES, pela bolsa parcial de 6 meses.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001

This study was financed by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Finance Code 001

Resumo:

A escrita clariciana opera num frágil limiar entre excesso e falta, seja “ressecando o próprio código”, como aponta o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2018), seja tentando “escrever o inexistente”, como propõe Raúl Antelo (2014). Recusando o rótulo de hermética, Clarice Lispector luta com e contra a falência inexorável das palavras, sabendo que, para o escritor, não são senão elas as suas ferramentas por excelência. No entanto, qualquer centralidade dada à palavra é um movimento perigoso, uma vez que ela sempre excede ou falta – erra, em última instância. Desse modo, este trabalho pretende abordar como Clarice Lispector consegue inserir o que não pode ser nomeado por meio da fratura em seu ofício de palavras. Traremos para análise os livros *Perto do coração selvagem*, *Água viva*, *A paixão segundo G. H.* e *A legião estrangeira*, sem deixar de propor diálogo com outros textos da autora. Para tal, partiremos de alguns disparadores, como a ideia de êxtase, o conceito de écfrase, de potência, de epifania; e ainda as noções de gagueira como procedimento literário (Deleuze) e de gesto como aquilo que toma o lugar de um intervalo suprimido, tornando visível uma medialidade impossível (Agamben).

Palavras-chave: Clarice Lispector; êxtase; potência; écfrase; ruína.

Abstract:

Clarice Lispector's writing operates on a fragile threshold between excess and lack, either by "drying up the very code," as pointed out by anthropologist Eduardo Viveiros de Castro (2018), or by attempting to "write the nonexistent," as proposed by Raúl Antelo (2014). Refusing the label of hermeticism, Clarice Lispector wrestles with and against the inexorable failure of words, knowing that, for a writer, they are their tools par excellence. However, any centrality given to the word is a dangerous movement, as it always exceeds or falls short – ultimately errs. Thus, this work aims to address how Clarice Lispector manages to insert what cannot be named through the fracture in her craft of words. We will analyze the books *Perto do coração selvagem*, *Água viva*, *A paixão segundo G. H.* and *A legião estrangeira*, while also proposing a dialogue with other texts by the author. To this end, we will start from some triggers, such as the idea of ecstasy, the concept of ekphrasis, of potency, of epiphany; and also the notions of stuttering as a literary procedure (Deleuze) and of gesture as that which takes the place of a suppressed interval, making an impossible mediality visible (Agamben).

Keywords: Clarice Lispector; ecstasy; potency; ekphrasis; ruin.

Résumé:

L'écriture claricienne opère sur une fragile limite entre excès et manque, soit en « asséchant le propre code », comme le souligne l'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro (2018), soit en tentant « d'écrire l'inexistant », comme le propose Raúl Antelo (2014). Refusant le label d'hermétique, Clarice Lispector lutte avec et contre la faillite inexorable des mots, sachant que, pour l'écrivain, ils ne sont rien d'autre que ses outils par excellence. Cependant, toute centralité accordée au mot est un mouvement dangereux, car il dépasse toujours ou manque – en fin de compte, il erre. Ainsi, ce travail vise à aborder comment Clarice Lispector parvient à insérer ce qui ne peut être nommé à travers la fracture dans son art des mots. Nous analyserons les livres *Perto do coração selvagem*, *Água viva*, *A paixão segundo G. H.* et *A legião estrangeira*, tout en proposant un dialogue avec d'autres textes de l'auteur. Pour ce faire, nous partirons de quelques déclencheurs, tels que l'idée d'extase, le concept d'ekphrasis, de puissance, d'épiphanie; et aussi les notions de bégaiement comme procédure littéraire (Deleuze) et de geste comme ce qui prend la place d'un intervalle supprimé, rendant visible une médialité impossible (Agamben).

Mots-clés: Clarice Lispector; extase; puissance; ekphrasis; ruine.

Sumário:

Introdução: “Tudo no mundo começou com um sim”	13
I. <i>Perto do coração selvagem e a perda do nome</i>	17
1.1 A “levíssima embriaguez” ou onde mora o milagre	17
1.2 Desejo e rasura	19
1.3 Alegria, duração e devir	21
1.4 Epifania e êxtase	24
1.5 Prazer e mal	27
1.6 O relatório da coisa	28
1.7 Fome-mais	29
1.8 O perigo da bondade	30
1.9 A víbora	31
1.10 Nojo e revelação	33
1.11 O Mal como força	36
1.12 Liberdade	37
1.13 Palavra pouca e excessiva	38
II. <i>Água viva e as imagens inexprimíveis</i>	42
2.1 Nomear é perder	42
2.2 Perspectiva errante	43
2.3 A éctrase às avessas em <i>Água viva</i> : perder a imagem	45
2.4 Éctrase e metaficção	48
2.5 A palavra como coisa	51
2.6 Meta-criação	52
2.7 Totalidade e temporalidade	54

III. Uma escrita gaguejante	60
3.1 A quebra e as desrealizações	60
3.2 Uma escrita gaguejante é uma escrita desejante	61
3.3 Trapaça	63
3.4 Escrita como gesto	65
3.5 A dupla captura do devir	67
3.6 O tambor da escrita	69
3.7 Voz inumana	72
IV. As vozes infantis de <i>A legião estrangeira</i>	76
4.1 Tensão conflitiva	76
4.2 Representações da infância na literatura	77
4.3 A infância nos três contos de <i>A legião estrangeira</i>	79
4.4 “Os desastres de Sofia” e a descoberta do tesouro	81
4.5 “Evolução de uma miopia” e a imprevisibilidade permanente	85
4.6 “A legião estrangeira”, metamorfose e identidade	87
4.7 <i>Potência mágica do olhar</i>	90
Palavras finais: breve percurso	94
Referências	97
Obras de Clarice Lispector	103

Mas que abismo entre a palavra e o que ela tentava

Clarice Lispector em *A paixão segundo G. H.*

INTRODUÇÃO

“Tudo no mundo começou com um sim”

Para falar de Clarice Lispector, José Miguel Wisnik¹ já nos avisou que é preciso não explicar demais. No universo clariciano, alcançar e escapar não são movimentos excludentes, e aprendemos a conviver com os paradoxos. Assim, no acercamento da palavra à coisa, percorre-se um caminho que implica a oscilação do nome (nomeá-la e desnomeá-la continuamente). Palavras fixam, cristalizam. É preciso perder o nome. É preciso não ferir a coisa com o nome. Afinal, as palavras estão muito desgastadas – e, se é assim, como dizer?

Aproximar-se é perguntar o nome da coisa, mesmo sabendo que nenhum nome dará conta daquilo que quer rotular. É dando um sim a este desafio, como ensina o início de *A hora da estrela*, que as palavras aceitam este fardo no universo de Clarice. Sua obra contém um pensamento crítico sobre si mesma, e seu texto já narra o movimento de fratura da própria linguagem, de desorganização profunda a que alude no início de *A paixão segundo G. H.*, de quebra da linguagem para uma inscrição de outra ordem daquilo que não pode ser dito claramente em sua plenitude sem que haja um erro nessa rotulação.

Diante do texto de Clarice, propomos aqui algumas perguntas: como seu texto não diz a coisa? Como seu texto inscreve isso que é indizível? Como se utiliza do estilhaçamento do enredo, da desorganização do interior das personagens, da sintaxe perpetuadora do estranhamento, da própria forma narrativa que se recusa a facilitar o trabalho do leitor, do contar em ruínas, bem como do holofote sobre a ruína da palavra e do eu?

Esta tese, portanto, investiga como a escrita de Clarice Lispector trabalha com o limiar entre a linguagem e aquilo que ela não pode dizer, inexprimindo assim o exprimível.² Como a linguagem, não dizendo nem a imagem, nem a coisa, nem o eu, elabora-se como gesto que aponta para a própria fratura e que, portanto, se inscreve como projeto inalcançável? Em última instância, como se move essa linguagem que não diz, fazendo da quebra a sua força primordial? Enquanto Affonso Romano de Sant’Anna aponta que “a linguagem (...) é a tentativa

¹ “A matéria Clarice”, entrevista em vídeo.

² Referência à epígrafe barthesiana escolhida por Olga de Sá para abrir seu estudo sobre Clarice Lispector. Retornaremos a ela.

de fala diante do silêncio” (1974, p. 209), pensamos com Barthes que a tarefa do artista em geral e do escritor, em particular, é *inexprimir* o exprimível, comunicando de outra forma aquilo que a linguagem direta não conseguiria precisar.

É dizendo *sim* a esta incapacidade inerente à palavra que a escrita de Clarice pode, como nos dirá Haroldo de Campos em prefácio para o livro *A escritura de Clarice Lispector*, de Olga de Sá, abrir-se numa “expansão luminosa em parasselene” (1979, p.15), iluminando mais a impotência da letra do que a sucessão de fatos do enredo – estamos, portanto, diante de um gesto afirmativo que usa o fracasso como recurso. Nesse mesmo livro, Olga de Sá avisa pouco depois que as metáforas nucleares de Clarice são escorregadias, logo “não podem ser tratadas como símbolos fechados” (1979, p. 18), estão sempre dizendo *outra coisa*.

Assim, circundando esse halo de significado que recusa a captura da univocidade, o caminho a ser percorrido neste estudo passará pela escrita extática de Clarice como desorganizadora tanto das personagens, no nível do enunciado, quanto da própria linguagem, no nível da enunciação, como uma escrita convulsiva, ela toda experimentando o “estado de graça” e de conseqüente desagregação da forma – do eu, da linguagem e da trama, pois sabemos que seu estilo reverbera na forma aquilo que suas personagens experienciam nos rasgos de enredo que sobrevivem em sua narrativa. Ou seja, o estranhamento que a sintaxe clariciana provoca no leitor atualiza a própria desorganização interna das personagens, numa literatura que se faz sempre numa espécie de estado alterado (estado de graça, estado de epifania, estado de emergência). Mais do que escrever sobre a fratura, Clarice faz a fratura falar, um falar fraturado que se inscreve como gesto em seu texto.

Neste espaço será discutido também como a escrita de Clarice opera essa relação de nomear para, em seguida, perder o nome, numa escrita em espiral, rasurada, que se apaga e se refaz, num movimento paradoxal e interrogativo no qual enigma e cotidiano não se distinguem. Na imanência clariciana, o sagrado jamais se despreza do terreno, e o sublime está necessariamente atrelado ao grotesco. No primeiro capítulo, falaremos especialmente de *Perto do coração selvagem*.

No segundo capítulo, passamos a discutir as imagens impossíveis em *Água viva* e uma espécie de écfrase às avessas que atravessa a escrita de Clarice, para, no terceiro capítulo enxergar esta escrita como gesto, que, se não nomeia, aponta, gesticula a coisa, dizendo em eco, operando a gagueira como insistência no indizível. Assim, recusando a lógica racional, o texto de Clarice Lispector busca outras possibilidades, como a visão infantil de mundo (que abordaremos especialmente no quarto capítulo, explorando alguns contos de *A legião estrangeira*).

A partir dessas outras perspectivas, como o olhar infantil, o devir-bicho, ou, de forma mais abrangente, o fundo neutro e inumano da narrativa (note-se que Clarice por vezes constrói uma certa escrita arqueológica, que se volta para uma origem cósmica em que as escalas utilizadas são estranhas às métricas humanas), o texto de Clarice convulsiona para, enfim fraturado, terminar num eloquente silêncio (que pode inclusive possuir marcações gráficas, como o tracejado que costura fim e início de *A paixão segundo G. H.*, ou os dois pontos que se recusam a encerrar *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, livro iniciado por uma sugestiva vírgula).

São muitos os modos de inscrever o indizível nas limitações da palavra. Na obra de Clarice Lispector, podemos elencar alguns. Vamos a eles.

Eu tenho à medida que designo – e este é esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. 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 o 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.

Clarice Lispector em *A paixão segundo G H*

CAPÍTULO I

Perto do coração selvagem e a perda do nome

“Escrever é procurar inscrever o não dito no que é dito”, diz Plínio Prado Jr. (2015, p. 27) ao falar sobre o impronunciável na literatura de Clarice Lispector, a qual classifica como um “fracasso sublime”. Partindo desta ideia, começamos com a tentativa de articular dois dos pontos mais fundamentais da escrita clariciana: fracasso e êxtase. Ou melhor: a experiência de êxtase que arrebatava as personagens, isso que parte da crítica denomina *epifania*, e o inevitável fracasso da linguagem ao tentar dar conta das peculiaridades desse processo. É dessa crise, dessa fratura entre sensação e linguagem, que se alimenta a sua escrita.

Constructo inacabado – portanto movente –, a escrita clariciana oferece-se ao leitor sempre num gesto de verdadeira conquista, porque sabe que só é capaz de tecer sua permanência a partir desse enlace, ou seja, do ato mesmo da leitura. A sedução do texto é seu modo de não morrer. E se é o leitor o lugar no qual a literatura persiste, colocamo-nos aqui diante das narrativas de Clarice para que também nós sejamos parte de seu fluxo contínuo de criação e recriação – para que, portanto, também através de nós, elas continuem a ser escritas.

1.1 A “levíssima embriaguez” ou onde mora o milagre

“O que vai acontecer agora agora agora?”, pergunta-se, inquieta, a Joana ainda criança no primeiro capítulo de *Perto do coração selvagem*. A pergunta insistente prepara também o leitor para receber o que vai acontecer, mas, frustrando as expectativas, ao questionamento da menina segue-se um inquietante não-acontecimento:

E sempre no pingo de tempo que vinha nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer, compreende? Afastou o pensamento difícil distraíndo-se com um movimento do pé descalço no assoalho de madeira poeirento. Esfregou o pé espionando de través para o pai, aguardando seu olhar impaciente e nervoso. Nada veio porém. Nada. (LISPECTOR, 1980, p. 5)

A menina, posta em estado de alerta, espera algo do mundo, que, por sua vez, em resposta, não lhe concede nada. Talvez ela ainda não saiba, como descobrirão as personagens de “Por não estarem distraídos” (pequeno texto publicado inicialmente em *A legião estrangeira*,

na parte denominada “Fundo de gaveta”³), que efetivamente nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer:

Havia a levíssima embriaguez de andarem juntos, a alegria como quando se sente a garganta um pouco seca e se vê que por admiração se estava de boca entreaberta: eles respiravam de antemão o ar que estava à frente, e ter esta sede era a própria água deles. (...) Como eles admiravam estarem juntos! Até que tudo se transformou em não. Tudo se transformou em não quando eles quiseram essa mesma alegria deles. Então a grande dança dos erros. (...) Tudo só porque tinham prestado atenção, só porque não estavam bastante distraídos. (LISPECTOR, 1964, p. 132)

“O que salva é ler ‘distraidamente’” (LISPECTOR, 1964, p. 143), diz Clarice em outro pequeno texto de “Fundo de gaveta”, chamado “A pesca milagrosa”. A frase aparecerá novamente anos depois em *Água viva*, repetição que demonstra como a questão da desatenção às coisas se mantém cara para a autora.

Aqui recorremos ao que aponta Alexandre Nodari em “O indizível manifesto”. Nodari nos lembra que “A pesca milagrosa” seria depois, com pequenas alterações, republicado, sob o título “Escrever as entrelinhas”, na coluna de Clarice no *Jornal do Brasil* de 6 de novembro de 1971. Nesta versão, constaria “o que salva é *escrever* distraidamente” (grifo nosso), e não *ler*. Nodari então comenta que a alternância poderia “apontar que o que interessa tanto na escrita quanto na leitura se encontra no não-dito, de modo que devemos nos *distrair* do que é dito para focar nas entrelinhas.” (NODARI, 2019, p. 92-93 [grifo no original]). Diz ainda o crítico:

Mas se o objetivo é pescar a não-palavra, se o objetivo das linhas é constituir as entrelinhas, essas não são possíveis sem aquelas, em mais uma inversão na topologia entre o dito e o não-dito: não é a palavra que incorpora o seu outro, é o outro da palavra, a não-palavra, que incorpora a palavra e só se manifesta através dela. É por isso que também no “Fundo de gaveta” se desenha uma ética da escrita que guiará a obra de Clarice: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas” (NODARI, 2019, p. 93)

Nesta inversão, o indizível encontra um modo de se manifestar nas precárias roupagens das palavras, o que só seria possível de ser apreendido sob este leve estado de

³ Utilizaremos, neste capítulo, a primeira edição de *A legião estrangeira*, de 1964, na qual o texto “Por não estarem distraídos” aparece junto a outros textos diversos numa segunda parte nomeada de “Fundo de gaveta”. Em edições posteriores essa segunda parte foi inteiramente suprimida e seus textos passaram a ser publicados, a partir de 1978, num livro intitulado *Para não esquecer*.

distração. Em “Por não estarem distraídos”, a distinção entre os estados de levíssima embriaguez e de atenção aparece como fundamental para a apreensão do mundo. É preciso algum grau de afrouxamento do rigor racional para que haja justamente um aguçamento das potências do sujeito. Se a abertura interpretativa não basta é porque a variação dos pontos onde a atenção bate ou pode bater não apenas não tem como dar conta do acontecimento, mas, ainda mais grave, é precisamente ela, como atitude, o que deve ser contornado. Daí que, em “Por não estarem distraídos” (e na narrativa clariciana como um todo), é a própria atenção o vilão. Há inúmeros exemplos, como a abertura do conto “Perdoando Deus”: “Eu ia andando pela Avenida Copacabana e olhava distraída edifícios, nesga de mar, pessoas, sem pensar em nada. Ainda não percebera que na verdade não estava distraída, estava era de uma atenção sem esforço, estava sendo uma coisa muito rara: livre.” (1998b, p. 41)

Tenhamos em mente, nesse momento, a noção de alegria e tristeza tal como a compreende Spinoza, isto é, como *passagem*: dizemos, portanto, que nos elevamos quando passamos de uma potência de agir e pensar para uma superior (alegria), e que caímos quando passamos a uma inferior (tristeza). O que está em jogo é a intensidade e a direção de um afeto, que, ao nos atingir, acarreta um ganho ou uma perda de nossa própria amplitude existencial; uma maior ou menor folga de espírito para pensar e agir, para escapar à estupidez. Isso parece ser precioso também para Clarice Lispector: que um acontecimento tenha, sobretudo, um inegável potencial afetivo cuja elevação correspondente faça suas personagens ampliarem o volume de tudo aquilo a que não estão mais subordinados, e que essa ampliação não seja um estado, mas algo como uma passagem, uma obscura alteração nos seus graus, conquanto dotada de uma trágica instabilidade. Perguntamo-nos então se a noção de revelação, êxtase, milagre (ou pequenos milagres) em Clarice não decorre justamente desse aumento das forças – da *alegria* spinozista – que insufla suas personagens, uma vez que é mesmo do excesso das coisas em si no rompimento da sua ordinariedade dentro do banal, é da potência da personagem, da sua capacidade de apreensão dessas mesmas coisas – é do extático, enfim, que trata a escrita de Clarice.

1.2 Desejo e rasura

A narrativa de Clarice é uma busca. Roberto Corrêa dos Santos, em seu livro sobre, como ele chama, a pós-filosofia de Clarice Lispector (uma vez que ele, assim como Eduardo Viveiros de Castro e outros autores, consideram a produção de Clarice como uma escrita limítrofe à filosofia, paralelo que também nos interessa neste estudo), acusa justamente esse movimento:

A narração dos fatos mostra-se quase sempre em ruína, quase sempre em rasura pela interferência de uma expressão cuja materialidade se produz pelo movimento – pela pulsação – das palavras, a acumularem-se umas sobre as outras, em uma forma e em uma ordem próximas às da espiral. Aquilo que na narração modelar de romances e contos funciona como o elemento que auxilia o andamento do texto (o ato de contar) deixa-se na arte de Clarice sucumbir pela força da linguagem que se vai formando, nascendo à nossa vista. Anda, para, recua, avança. Retoma. O contar é um esforço; o fato, um impedimento, um controle e uma motivação. O contador das histórias só se dá a ver sob a névoa – espessa – do ensaio, da preparação permanente, da procura e da pergunta, entregues à naturalidade e ao perigo do não saber. Nesse estado, no entanto, indagará sempre o que é isso que se vai criando ao deixar a mão, a escrita, entrar em movimento. Tudo, mesmo a dureza dos acontecimentos, serve para que a linguagem não cesse de proliferar, de criar seus acúmulos, de formar imensos borrões e círculos, como se a mão, por não pesar, riscasse a esmo. (SANTOS, 2012, p. 39-40).

O contar é um esforço, e um esforço vital. É uma procura, um desejo. Santos fala mesmo em rasura, ou seja, numa exposição do processo. Entendemos que esse gesto atua como um ajuste incessante de foco, como uma busca pelo que podemos chamar de “verdade”, se entendermos verdade não como origem, mas como produção,⁴ conforme entende Nietzsche. O filósofo aproxima “verdade” de “vontade de potência” no aforismo 280 de *Vontade de potência*:

A “verdade” não é, conseqüentemente, algo que exista e que devamos encontrar e descobrir – mas algo que é preciso criar, que dá seu nome a uma *operação* melhor ainda, à vontade de alcançar uma vitória, vontade que, por si mesma, é sem finalidade: introduzir a verdade é um *processus in infinitum*, uma determinação ativa – e não a manifestação na consciência de algo que seja em si fixo e determinado. É uma palavra para a “vontade de potência”. (NIETZSCHE, 2011)

É essa operação essencialmente questionadora o que encontramos na narrativa clariciana, em que o estranhamento radical se dá ante o lugar-comum. Não é por acaso que tudo se transforma em pergunta nos seus livros: “Toda a obra de Clarice parece conter esse esforço de converter a nomeação, designação, referenciação, em pergunta, gerando uma escrita interrogativa, antes que afirmativa” (NODARI, 2019, p. 108). A rasura, ou o ajuste de foco em busca de uma verdade, não é senão um produto (ou mesmo imagem) do desejo. A experiência extática que arrebatava a personagem Joana na sua busca pela verdade, esta sendo também um *processus in infinitum*, aproxima-se da noção de vontade de potência nietzscheana. Vejamos um exemplo:

⁴ “Até criar a verdade do que me aconteceu”, dirá G. H.

Joana sorria, mas não podia evitar que o sofrimento começasse a lhe palpitar em todo o corpo, como uma sede amarga. Mais que sofrimento, um desejo de amor crescendo e dominando-a. Dentro de um vago e leve turbilhão, como uma rápida vertigem, veio-lhe a consciência do mundo, de sua própria vida, do passado aquém de seu nascimento, do futuro além de seu corpo. Sim, perdida como um ponto, um ponto sem dimensões, uma vez, um pensamento. Ela nascera, ela morreria, a terra... Veloz, profunda a sensação: um mergulho cego numa cor — vermelha, serena e larga como um campo. A mesma consciência violenta e instantânea que a assaltava às vezes nos grandes instantes de amor, como a um afogado que vê pela última vez.

— Meu... — começou baixo.

Mas tudo o que ela pudesse dizer não bastava. Ela estava vivendo, vivendo. Espiou-o. Como ele dormia, como existia. Nunca o sentira tanto. (LISPECTOR, 1980, p.102)

Diante de Otávio, Joana sente algo – o quê? Um sofrimento. Não, não é bem isso. Rasuremos. Um desejo de amor. Um desejo de amor crescente. Estamos assim por um lado diante da ignorância do intelecto racional e, por outro, acompanhando o corpo agindo em prol de algo sem nome (o quê?), num descontrole que leva à revelação, ao êxtase.

O êxtase cresce, transborda, arrebatada o corpo – leve turbilhão, vertigem –, que quase não suporta. Mas, afinal, suporta – e aqui nos voltamos para a célebre pergunta de Spinoza: *que pode o corpo?* E então o milagre, a consciência do mundo, de sua própria vida. Da própria eternidade. Diríamos: da verdade. E a sensação é extrema, tão potente que beira a morte, como um afogado que se vê pela última vez. É o milagre do instante, de todas as coisas cabendo dentro deste instante. Aqui cabe lembrar que, para Bergson, existe apenas uma modalidade temporal, o tempo percebido: “o tempo, para nós, confunde-se inicialmente com a continuidade de nossa vida interior” (BERGSON, 2006, p. 51). A sensação de arrebatamento de Joana é tamanha que o balbucio “Meu...” sequer se concretiza em fala, porque a produção de sentido aqui é de outra ordem, diversa de nomear, diversa da atenção: é uma produção desejante.

1.3 Alegria, duração e devir

“*Perto do coração selvagem* é um pouco um ‘Spinoza aplicado’”, afirma João Camillo Penna (2010, p. 76-77) em seu estudo “O nu de Clarice Lispector”. Sem chegar a tanto,⁵

⁵ Embora saibamos da admiração da autora pelo filósofo: “Meu querido pai era desde jovem spinozista. Como você deve saber, Spinoza era um jovem filósofo que vivia em Amsterdã e foi excomungado publicamente pela sinagoga. Minha filosofia é a dele.” Entrevista de Clarice Lispector com o médico Abraham Akerman para a revista Fatos&Fotos/Gente, publicada em 28/03/1977 (*apud* ROSSI, Vera Helena Saad. *Diálogos possíveis com Clarice Lispector: a entrevistas de uma escritora jornalista*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Crítica Literária – PUC-SP, São Paulo, 2005. p. 82).

entendemos que a leitura da autora à luz de Spinoza pode sim ser acertada – ou adequada, para usarmos um termo spinozista –, não pelo fato de Otávio citar o filósofo ao longo do romance, embora esse não seja um dado que nos escape, mas porque parece pertinente entender o terceiro gênero do conhecimento como o modo mesmo de apreensão da realidade das personagens claricianas.

Dirá Spinoza: “O esforço supremo da mente e sua virtude suprema consistem em compreender as coisas através do terceiro gênero do conhecimento” (*Ética*, Parte V, proposição 25). Em Spinoza, temos três gêneros do conhecimento: o primeiro, a imaginação; o segundo, a razão; e o terceiro, a intuição. Aqui aproximamos essa intuição à forma como as personagens de Clarice percebem o mundo, com esse fulgor imediato, um entendimento súbito, uma dolorosa lucidez.

Se “contar é um esforço” (SANTOS, 2012, p. 39), em Clarice vemos esse esforço supremo como um *processus in infinitum*, em seu mais alto grau de desejo. Mais à frente, dirá ainda Spinoza: “Desse terceiro gênero do conhecimento provém a maior satisfação da mente que pode existir” (*Ética*, Parte V, proposição 27), estado de potência no seu mais alto grau que não está distante de uma experiência de êxtase.

Sobre a alegria e a tristeza em Spinoza, Deleuze diz: “a tristeza será toda paixão, não importa qual, que envolva uma diminuição de minha potência de agir, e a alegria será toda paixão envolvendo um aumento de minha potência de agir.” (DELEUZE, 2009, p. 27). Essa potência de agir nos interessa especialmente pela ausência de hierarquia entre corpo e mente. A *Ética* de Spinoza diz: “Se uma coisa aumenta ou diminui, estimula ou refreia a potência de agir de nosso corpo, a ideia dessa coisa aumenta ou diminui, estimula ou refreia a potência de pensar de nossa mente” (*Ética*, Parte III, proposição 11). Em Spinoza, portanto, a alegria aumenta as potências do corpo e, simultaneamente, da própria apreensão da realidade. Este ponto nos interessa ao falar sobre as personagens de Clarice porque o êxtase – *ékstasis*, transe, *sair de si* – não se dá fora do corpo; ao contrário, é na fisicalidade que essa sensação é experimentada, como se houvesse mesmo uma expansão dos limites desse corpo e esse transbordar-se fosse dar, numa perspectiva imanente, na própria margem.

Em *Perto do coração selvagem*, no capítulo intitulado “Alegrias de Joana”, a palavra “liberdade” é usada como tentativa de captar essa sensação de aumento de forças: “a liberdade que às vezes sentia não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos.” (LISPECTOR,

1980, p. 27). Não é, portanto, pela via da razão, mas pela via da afecção, que emerge a sensação extática. Rompendo as barreiras pragmáticas da racionalidade, o êxtase irrompe esfacelando também as barreiras temporais: recorrentemente as personagens são inundadas por uma sensação de eternidade:

[a liberdade que às vezes sentia era] o estado para onde deslizava quando murmurava: eternidade. O próprio pensamento adquiria uma qualidade de eternidade. Aprofundava-se magicamente e alargava-se, sem propriamente um conteúdo e uma forma, mas sem dimensões também. (LISPECTOR, 1980, p. 27)

Para entender essa qualidade de eternidade, esse alargamento sem dimensões, ultrapassando conteúdo e forma, recorreremos ao conceito bergsoniano de *duração*:

O que é essa continuidade? A de um escoamento ou de uma passagem, mas de um escoamento e de uma passagem que se bastam a si mesmos, uma vez que *o escoamento não implica uma coisa que se esco* e a passagem não pressupõe estados pelos quais se passa: a coisa e o estado não são mais que instantâneos da transição artificialmente captados; e essa transição, a única que é naturalmente experimentada, é a própria duração. (BERGSON, 2006, p. 51 [grifo nosso])

Bergson fala de constante movimento: não há estado senão artificialmente. Se entendemos o tempo como um movimento subjetivo, e a memória como gatilho de recuperação das experiências por excelência, o fluxo de consciência clariciano emerge como a modalidade narrativa necessária. Deparamo-nos com o escoamento das coisas mais do que a coisa em si, ou mesmo o estado de coisas. Deparamo-nos, portanto, com o devir. Para Deleuze:

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta “o que você devém?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 8)

Insuflada de potência, de alegria, a personagem de Clarice dura numa experiência de eternidade, devém o avesso de forma e conteúdo: “Eternidade é o não ser, a morte é a imortalidade” (LISPECTOR, 1980, p. 148). Clarice esgarça o eu e a linguagem buscando chegar ao máximo da experiência do êxtase – alargado agora num não ser – e ainda isso se passa no corpo, portanto um corpo rasurado, assim como a própria linguagem fraturada. “Entre

o risco de deixar um corpo exprimir-se e o risco de ser literatura, Clarice escolhe o primeiro” (SANTOS, 2012, p. 34).

Ao comentar um trecho de *A paixão segundo G. H.*, em que a voz narrativa afirma que “nunca se toca o nó da coisa” e, posteriormente, diz que “o nó vital é um dedo apontando-o”, Alexandre Nodari nos propõe o seguinte:

Em jogo nessa passagem, está a metafísica clariciana, que é sempre *física*. Como se sabe, o toque, fisicamente falando, é impossível (ou melhor, *quase*, pois há a fusão nuclear – que envolve a liberação de uma grande quantidade de energia, sendo, portanto, de altíssimo potencial destrutivo...). Nunca de fato tocamos nas coisas, mas somente esse espaço vazio entre nós e elas, pois elas nos repelem – e nós a elas –, ou melhor dizendo, partículas de *mesma* carga elétrica se repelem umas às outras: “Por semelhança, nós nos repelimos; por semelhança não entramos um no outro”. Se assim não o fosse, os átomos, cujos interiores são quase completamente vazios, se atravessariam – o nó vital de uma coisa (como o interior de um átomo) é um espaço vazio, igual àquele que separa as coisas umas das outras, que separa G.H. e a coisa: toda coisa é, essencialmente, e em si mesma, intervalo. O nó vital da coisa é intervalo. Ou, ainda outro modo de dizê-lo: o ser da coisa é o não-ser – no centro de cada coisa, no âmago do seu ser (o seu nó vital), está o não-ser. E é este intervalo que toda coisa (não) é, ou seja, a semelhança das coisas, que as repele (“a irradiação opaca, simultaneamente da coisa e de mim”), que impede que elas se toquem: “[o] nó vital vibra à vibração de minha chegada”. (NODARI, 2019, p. 90 [grifos no original]).

O próprio misticismo materialista de Clarice, a que alude Renata Wasserman (2007), ajuda a compor a importância do corpo na obra da autora. As palavras, portanto, não dão conta da experiência, que só se completa no corpo.

1.4 Epifania e êxtase

Falávamos sobre a levíssima embriaguez como uma elevação da potência. Mais claramente direcionado ao jogo singular da atividade e interpretação propriamente literárias, a mesma ideia que põe os termos *atenção* e *distração* numa oposição inusitada, retorna, ainda em “Fundo de Gaveta”, na nota intitulada “A pesca milagrosa”:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler “distraidamente”. (LISPECTOR, 1964, p. 143)

Assim, Clarice parece salientar o êxito incerto dessa pescaria, dessa interpretação, dada a sua tramitação por fora de qualquer suporte estável ou técnica garantidora. É que o acontecimento é da ordem do milagre. Daí porque, em “Por não estarem distraídos”, quando tudo “se transforma em não”, toda tentativa não realiza mais do que “a grande dança dos erros. O cerimonial das palavras desacertadas.” (LISPECTOR, 1964, p. 132).

Invertem-se núcleo e margem do texto. A digressão, paradoxalmente, ocupa o lugar de elemento central. O que torna a escrita de Clarice singularíssima é esse estopim a partir do qual a ordinariedade das coisas abre-se para um encontro extraordinário de afetos – que, embora particulares, provoca inegável identificação com o leitor. A sequência se dá portanto a partir de um acontecimento banal que leva a um desconforto com reflexos necessariamente físicos que, por sua vez, levam a uma reconfiguração de entendimento da personagem. A dificuldade (aliás, bem clariciana) de a crítica nomear esse processo é prova de seu caráter tão particular. Aqui escolheremos chama-lo de êxtase.

Sobre a sua tradução do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, Ana Cristina César comenta:

Creio que é importante estabelecer a diferença entre êxtase e felicidade. *Êxtase* sugere a sensação de uma espécie de suprema alegria paradisíaca, que só pode ser sentida em ocasiões muito especiais: em momentos de satisfação na relação bebê/ mãe, em outras relações apaixonadas “primitivas”, em fantasias homossexuais, no êxtase religioso e, muito raramente, na “vida real”, nos relacionamentos entre adultos. Poder-se-ia dizer que o êxtase é, basicamente, uma emoção imaginária cheia de força e do poder próprios do imaginário. (CESAR, 1988, p. 50, [grifos no original])

Estamos tentando, assim, galgar a ideia de singularidade da experiência extática, portanto da desorganização do real em face ao que se convencionou chamar epifania. O termo é definido por Affonso Romano de Sant’Anna do seguinte modo:

Aplicado à literatura o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita da consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem. Ainda mais especificamente em literatura, a epifania é uma obra ou parte de uma obra onde se narra o episódio da revelação.” (SANT’ANNA, 1974, p. 187)

Nádia Gotlib, em seu estudo sobre o gênero conto, retoma a definição do termo dado por James Joyce:

Epifania, tal como a concebeu James Joyce, é identificada como uma espécie ou grau de apreensão do objeto que poderia ser identificada com o objetivo do conto, enquanto uma forma de representação da realidade. Para Joyce, segundo um dos capítulos do seu *Stephen Hero*, epifania é “uma manifestação espiritual súbita”, em que um objeto se desvenda ao sujeito. Trata-se, em última instância, do *modo* de se ajustar um *foco* ao objeto, pelo sujeito. Seria um último estágio desta tentativa de *ajuste*, que se faz primeiro por tentativas, depois, com sucesso. (1985, p. 28, grifos no original)

Gotlib então analisa o conto “Amor”, de *Laços de Família*, e em seguida assume que a epifania não dá conta do modelo clariciano:

Portanto, a *epifania*, embora característica de uma linha de literatura moderna, não explica os contos de Clarice Lispector enquanto gênero específico. A questão não é somente constatar a epifania, mas o conjunto de recursos narrativos que se combinam, de forma a definir o *modo* de construir o conto. Seus contos surgem, pois, da combinação de vários recursos narrativos: os da tradição e os dos tempos modernos. Combinação esta que é, ela sim, responsável pela sua especificidade (1985, p. 30, grifos no original)

João Camillo Penna problematiza a questão, afirmando: “Clarice não fala em epifanias (...). Tudo o que se convencionou chamar de ‘epifanias’ no primeiro romance são desdobramentos de uma única experiência: a revelação da unicidade das coisas.” (PENNA, 2010, p. 74-75). A própria busca da crítica por nomear essa experiência de êxtase, central em toda a obra de Clarice, é uma prova do seu caráter de singularidade. Talvez aí resida a preciosidade do instante, do instante-já, tal como ela define em *Água viva*: no perigo quase mortal da revelação. Benedito Nunes comenta esse processo em *O drama da linguagem*:

as coisas exercem uma fascinação contínua sobre os personagens de Clarice Lispector, insinuando-se à experiência interna em momentos de pausa contemplativa, que proporcionam, independentemente do entendimento verbal e discursivo, um saber imediato arraigado à percepção em estado bruto. (NUNES, 1989, p. 123)

Gostaríamos de discutir o que Nunes aponta como “pausa contemplativa”: acreditamos que, mais do que a passividade que talvez esteja semanticamente implícita no termo usado pelo crítico – ou mesmo a ideia de pausa que vai explícita na citação –, as personagens respondam à violência existencial dos acontecimentos com algo mais do que puro

choque e recepção do acontecimento. Nossa hipótese é de que a distração é efetivamente um ganho de forças, um desejo posto em ato, uma duração, não uma pausa ou uma contemplação meramente receptiva. No início de *Perto do coração selvagem*, lemos:

O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade. (LISPECTOR, 1980, p. 8)

Nenhuma paz há nesta vitalidade desconcertante, *pronta para rebentar*. A violência é o devir desejante inquietando ativamente Joana, que reflete sobre o prazer experimentado pelo mal. O que pode seu corpo?

Após a experiência de êxtase, as personagens tampouco retornam a um estado de quietude. O movimento incessante da narrativa guarda ainda um segundo estranhamento, a dolorosa e desnorteada volta da personagem depois de quase – e o quase é aqui palavra-chave – tocar o mistério. O caso clássico e talvez mais emblemático seja o de *A paixão segundo G.H.*, cuja protagonista experimenta uma sensação de revelação profunda ao sentir o gosto da barata – e sofre de uma completa desordenação ao retornar desta experiência. À desordem se segue uma reordenação das configurações daquela realidade, e nada se mantém numa tal inalterabilidade depois de G. H. experimentar o gosto da barata.

1.5 Prazer e mal

“A bondade me dá ânsias de vomitar” (LISPECTOR, 1998, p. 10), afirma a protagonista Joana no segundo capítulo de *Perto do coração selvagem*. “A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo. Refrescavam-na de quando em quando, botavam um pouco de tempero, o suficiente para conservá-la um pedaço de carne morna e quieta.” (LISPECTOR, 1998, p. 10).

A singular perspectiva de Clarice Lispector acerca da ideia de bondade, em especial a repulsa que sente Joana, causa no mínimo certa inquietação ao leitor menos familiarizado com a obra da autora. Longe de constituir um caso isolado na obra de Lispector – ao contrário, surgindo como temática principal ou secundária em textos como o inclassificável “O relatório da coisa”, a célebre crônica “Brasília” e o conto “A menor mulher do mundo” –, esta negação

ao sentido mais imediato de bondade, este amplamente partilhado pela maioria de nós como algo positivo, será discutida ao longo deste trabalho.

A partir daí, naturalmente dá-se uma abertura que nos leva a questionar o que a personagem clariciana enxerga como maldade, uma vez que a semântica tanto de bem quanto de mal parecem ser, no mínimo, colocadas em uma nova perspectiva a partir das experiências sobretudo familiares de Joana. Prazer e mal se confundem, mostrando-se elementos não dissonantes, mas, ao contrário, complementares

1.6 O relatório da coisa

Se, por um lado, ao reconhecer um novo campo semântico atribuído à palavra “bondade” no texto clariciano, imediatamente somos levados a questionar o que fazer em relação ao campo semântico (já tão impreciso) de seu antônimo, “maldade”; por outro lado essa própria relação de oposição entre os termos é colocada em xeque na obra da autora. Em “O relatório da coisa”, texto publicado no livro *Onde estivestes de noite*, de 1974, somos avisados, não sem algum espanto, de que “Bondade não é o oposto de maldade” (LISPECTOR, 1980, p. 82). Ao tentar dar conta da “coisa” apontada no título, Clarice, no que ela chama de “relatório do mistério”, diz: “Escrever é. Mas estilo não é. Ter seios é. O órgão masculino é demais. Bondade não é. Mas a não-bondade, o dar-se, é. Bondade não é o oposto da maldade” (LISPECTOR, 1980, p. 81-82). Clarice contrapõe, assim, a bondade a uma não-bondade – esta, sem maiores explicações, localizada com um interessante equivalente: “o dar-se”. O relatório segue, mas aqui ficamos, pensando sobre o trecho citado: não apenas subverte-se a relação de oposição entre bondade e maldade, como também nesta dicotomia agora desfeita insere-se um terceiro termo, a não-bondade, que recebe como sinônimo o dar-se – algo que, para o senso comum, poderia ser facilmente aproximado de “generosidade”, portanto utilizado para caracterizar bondade. O intrincado caminho traçado aqui por Clarice não é gratuito: é pelo seu próprio caminho pedregoso que, ao separar aquilo que é daquilo que não é, o texto mostra o caráter de inapreensibilidade da coisa da qual está fazendo o relatório. Mas ela não é *qualquer* coisa, daí o criterioso movimento de distinguir maldade, bondade e não-bondade.

Pensemos aqui, com Ricoeur, no volume *A simbólica do mal* (segunda parte de *Finitude e culpabilidade*), que há uma espécie de opacidade em torno da ideia do Mal. O Mal, portanto, não constituiria um objeto imediatamente cognoscível. Assim parece ser a “coisa” da qual o texto clariciana tenta, beirando o insucesso, fazer um relatório. Sobre o texto, Pamela Zacharias (2019) dirá que:

Clarice parece alcançar o que propõe em seu ensaio sobre vanguarda e literatura: criar, através da linguagem, novas liberdades, criar um aprofundamento em nós mesmos. Esse alcance não se limita à criação de uma nova sintaxe, mas também se dá com a ruptura de gêneros discursivos. No próprio texto citado, “O relatório da coisa”, encontramos um exemplo disso. Afinal, um relatório seria um gênero que se propõe a relatar ou descrever de forma objetiva uma experiência ou experimento. Em nosso exemplo, contudo, isso não ocorre de forma direta. Trata-se de um relatório que não relata, de descrições que não descrevem e definições que não definem; ao menos não de forma fechada. (ZACHARIAS, 2019, p. 151)

Assim, em “O relatório da coisa”, não há um reconhecimento imediato daquilo que o objeto é, mas é possível tatear aquilo que não o constitui. Assim, voltando ao texto clariciano, que não por acaso coloca em lados opostos o elemento fálico, notadamente um símbolo de força, e a bondade, interpretada aqui (e, como veremos mais adiante, também em *Perto do coração selvagem*) como algo do campo semântico da fraqueza. Apesar disso, se furta a contrapor o esperado par, bondade-maldade, para deixar o elemento do Mal como algo suspenso, sem resolução, sem uma oposição que nos diga o que fazer com esse conceito. Ele apenas paira como um terceiro elemento, intensificando a complexidade da análise interpretativa, recusando uma resolução (ainda que às avessas) maniqueísta.

1.7 Fome-mais

“Sofremos por ter tão pouca fome, embora nossa pequena fome já dê para sentirmos uma profunda falta do prazer que teríamos se fôssemos de fome maior” (LISPECTOR, 1997, p. 180), diz-nos G. H. A esse gesto que empurra as limitações do próprio desejo em direção a algo mais amplo e mais abrangente, o crítico Roberto Corrêa dos Santos (2014)⁶ chamará de “fome-mais”. Algo semelhante se passa com Joana de *Perto do coração selvagem*. Na abertura do segundo capítulo do livro, a protagonista reflete: “Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal” (LISPECTOR, 1998, p. 10). Uma espécie de fome-mais com o interessante adendo de que, aqui, expressamente, é o mal que expande os limites do prazer e, em última instância, das potencialidades da personagem. “Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões?” (LISPECTOR, 1998, p. 10), indaga-se Joana, aproximando a noção de mal à de vitalidade – o mal portanto surge como essa força que insinua uma liberdade inalcançável de outro modo, daí, interpretamos nós, emerge a noção de fascínio: o fascínio pela liberdade que o mal aponta.

⁶ A fala de Roberto Corrêa dos Santos, intitulada “Fome-mais”, fez parte do evento “Hora de Clarice”, que teve lugar no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro. A fala ocorreu em 10/12/2014 e está disponibilizada no link: < <https://www.youtube.com/watch?v=6Tqoej17V6A&ab>>.

Yudith Rosenbaum, em sua leitura sobre o mal em Clarice Lispector, afirma que, mais do que fascinante, essa travessia pelo mal parece ser incontornável para a personagem clariciana:

Para Clarice, o compromisso com a verdade, sempre esquiva e cambiante, acaba por sacrificar a perfeição e desnudar o lodo. O mal se mostra passagem inequívoca nessa trajetória existencial, que encontra na linguagem instrumento poderoso e penetrante, como até então não havia acontecido na história da literatura. (ROSENBAUM, 1999, p. 199).

Assim, mais do que uma experiência das personagens de Clarice Lispector, o mal enquanto parte constituinte da verdade clariciana escoará também para o próprio tecido da linguagem. Assim, Rosenbaum falará mesmo em uma espécie de “estilo sádico de narrar”, que, por meio de um “incômodo estranhamento”, impediria, por meio da forma da narrativa, estranha em si mesma, qualquer conforto possível por parte do leitor, também ele, em última instância, afetado pelo mal que compõe não só o enredo, mas também a forma da narrativa.

O que estamos chamando de *mal*, portanto, perpassa não só a matéria narrada, os fatos (Joana ser chamada de víbora pela tia, por exemplo, tendo, a partir daí, como ela mesma conclui, a certeza de que dá para o mal), mas a própria tessitura da linguagem, “sádica”, transpondo para o leitor os incômodos das personagens através da própria forma da narrativa – rasurada, falha, gaguejante. Esse apontamento de Rosenbaum confere uma dimensão incontornável para o mal em Clarice, sem contudo dar conta ainda do que o texto clariciano entende por “bondade”. Voltemos a esse ponto.

1.8 O perigo da bondade

Bondade, segundo a perspectiva clariciana – e isso nós descobrimos aos poucos – implica também certa ideia de hipocrisia, daí o seu perigo, aludido no conto “A menor mulher do mundo”, em que, não sem alguma estranheza, somos alertados pela voz narrativa de que “(...) era primavera, uma bondade perigosa estava no ar” (LISPECTOR, 1998b, p. 48). Tamanho deslocamento da ideia de bondade reorganiza semanticamente todo um conjunto de outras ideias, como a própria ideia de perigo.

No mesmo volume de contos, *Laços de família*, de 1960, encontramos a seguinte passagem em outro texto, “A imitação da rosa”: “Enquanto isso ela falaria com Carlota sobre coisas de mulheres, submissa à bondade autoritária e prática de Carlota, recebendo enfim de novo a desatenção e o vago desprezo da amiga, a sua rudeza natural” (LISPECTOR, 1998b, p. 22). A protagonista do conto, Laura, estabelece com Carlota uma relação de inequidade, na qual

se submete à dominância da amiga. A voz narrativa faz uso do interessante sintagma “bondade autoritária” para descrever a condescendência de Carlota, o que nos causa estranhamento.

O leitor se vê hesitante diante de uma bondade *autoritária e perigosa*. Assim, Clarice Lispector, no que, como citamos acima, Yudith Rosenbaum classifica como “estilo sádico de narrar”, obriga o leitor a repensar, por meio do estranhamento da linguagem, o que ele mesmo entende por “bondade”, causando no mínimo uma reflexão sobre a própria moral.

1.9 A víbora

Voltemos mais demoradamente ao segundo capítulo de *Perto do coração selvagem* e à citação completa do trecho ao qual fizemos alusão anteriormente. “A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo. Refrescavam-na de quando em quando, botavam um pouco de tempero, o suficiente para conservá-la um pedaço de carne morna e quieta.” (LISPECTOR, 1998, p. 10). Esta inquietante imagem da bondade, equiparada a uma carne morna e parcialmente apodrecida, é imediatamente sucedida, em intenso contraste, por uma passagem emblemática do livro, na qual Joana se recorda de ter visto um homem comendo com volúpia um pedaço de carne quase crua. A distância entre incômodo e prazer é tênue. O fascínio, por outro lado, é evidente. A longa citação se faz necessária para que possamos discuti-la em seguida:

Um dia, antes de casar, quando sua tia ainda vivia, vira um homem guloso comendo. Espiara seus olhos arregalados, brilhantes e estúpidos, tentando não perder o menor gosto do alimento. E as mãos, as mãos. Uma delas segurando o garfo espetado num pedaço de carne sangrenta — não morna e quieta, mas vivíssima, irônica, imoral —, a outra crispando-se na toalha, arranhando-a nervosa na ânsia de já comer novo bocado. As pernas sob a mesa marcavam compasso a uma música inaudível, a música do diabo, de pura e incontida violência. A ferocidade, a riqueza de sua cor... Avermelhada nos lábios e na base do nariz, pálida e azulada sob os olhos miúdos. Joana estremecera arrepiada diante de seu pobre café. Mas não saberia depois se fora por repugnância ou por fascínio e voluptuosidade. Por ambos certamente. Sabia que o homem era uma força. Não se sentia capaz de comer como ele, era naturalmente sóbria, mas a demonstração a perturbava. Emocionava-a também ler as histórias terríveis dos dramas onde a maldade era fria e intensa como um banho de gelo. Como se visse alguém beber água e descobrisse que tinha sede, sede profunda e velha. Talvez fosse apenas falta de vida: estava vivendo menos do que podia e imaginava que sua sede pedisse inundações. Talvez apenas alguns goles... (LISPECTOR, 1980, p. 9-10)

É interessante que, nesse trecho, “quando a tia ainda vivia”, a marcação temporal esteja atrelada à tia, uma vez que a sensação de aumento de forças que experimentará nesta cena contrastará enormemente com a “bondade” hipócrita que a tia pregava, o que Joana rapidamente

considerará, mais do que algo moralmente repreensível, uma debilidade de forças, uma fraqueza.

Se, por um lado, a ferocidade do homem incomoda Joana, por outro lado fascinava-a o contraste entre “o garfo espetado n[a] carne sangrenta” e a quase humilhação de seu “pobre café”. Admirada pela maldade, e mais, pela vitalidade afirmada naquela cena, a personagem fica estarecida, “como se visse alguém beber água e descobrisse que tinha sede, sede profunda e velha” (LISPECTOR, 1998, p. 10), uma sede que pede inundações, como ela mesma conclui, dizendo ainda que: “Talvez fosse apenas falta de vida: estava vivendo menos do que podia” (LISPECTOR, 1998, p. 10).

A sede profunda e velha, subitamente descoberta ao ver a sede do outro, é como que o sofrimento dos possuidores de pouca fome ante a falta da *fome maior* (ou da fome-mais). É a ânsia pelo desejo em estado bruto – e entendemos desejo aqui não exatamente no sentido psicanalítico de *falta*, mas como algo mais próximo de produção. Em “Cinco proposições sobre a psicanálise”, Deleuze diz: “Para a psicanálise, pode-se dizer que há sempre desejos demais. Para nós, ao contrário, não há nunca desejos o bastante.” (2006, p. 345). Parece-nos um modo interessante de compreender o *sofrimento por ter tão pouca fome* de que fala Clarice.

“Desejo: quem (...) gostaria de chamar isso de ‘falta’? Nietzsche o chamava Vontade de potência. Podemos chamá-lo de outro modo. Por exemplo, graça.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 106-107). Graça, alegria, aumento de potência: entendemos que há mesmo uma produção desta fome maior na narrativa de Clarice Lispector, por isso o movimento incessante de rasura e de rearranjo do estado de coisas – por isso o movimento incessante de busca.

Ainda notamos em Joana uma recusa da bondade, vista, em última instância, como diminuidora de potência, como fraqueza: “‘A certeza de que dou para o mal’, pensava Joana” (LISPECTOR, 1980, p. 8). No aforismo 150 da *Vontade de potência*, Nietzsche afirma que a potência implica a supressão da bondade:

Partamos da experiência que temos de todas as vezes em que um homem se elevou bem acima da medida humana, e veremos que todo grau superior de potência implica a liberdade em face do bem e do mal, como também em face do “verdadeiro” e do “falso”, e não pode aquilatar o que exige a bondade: o mesmo se dá com qualquer grau superior de sabedoria – a bondade é aí suprimida, como também a veracidade, a justiça, a virtude e outras veleidades de valores populares. (NIETZSCHE, 2011)

A liberdade em face do bem e do mal de que fala Nietzsche parece presente na narrativa de Clarice: o problema vivenciado pela personagem – por Joana, no caso, mas o mesmo acontece em personagens de outras obras – não é de ordem moral, mas da ordem das forças, da própria potência. Joana não acusa moralmente o homem flagrado na violência de seu ato de comer a carne quase crua – não é sequer este o caso.

1.10 Nojo e revelação

Em Clarice, as dicotomias se dissolvem não em uma síntese conciliadora, mas na manutenção do paradoxo,⁷ da linguagem torcida. Assim, categorias como sagrado e profano, mundano e divino, se interpenetram. O nojo e a revelação não se repelem, ao contrário: há sempre algo de podre no encantamento, assim também como o grotesco é atravessado pelo mágico, um não se mostra ao leitor sem o outro. Ao mesmo tempo, o divino abarca o grotesco e isso não aponta para uma totalidade, mas para algo que está sempre cedendo à ruína, portanto algo que não se pode representar nitidamente.

Plínio Prado Jr. (2015) discute a força do grotesco na literatura de modo geral e na escrita de Clarice especificamente:

Ora, se escrever é procurar inscrever o não dito no que é dito, incorporar o sem-forma na forma, isso talvez permita compreender o interesse privilegiado desse modo de escritura por tudo o que é informe, disforme, feio; quer se trate de suas cenas e de seus personagens, quer se trate de sua sintaxe ou de seu léxico. O informe, o feio, não seriam aí um análogo sensível disso que resta inexprimível, uma figura negativa do infigurável?

A questão já se põe ao nível da cena da escritura. Insetos, ratos, párias, galinhas, indigentes... De onde vem a atração que estes seres ordinários, errados, repulsantes em si, exercem no entanto sobre a escritura? Por que é particularmente através dessas figuras malformadas que "a coisa vem" e a escritura se "inspira". que o evento se constitui, que se suscita o sentimento e se atesta que há o indizível? "Só o errado me atrai..." (AV, 99). De onde vem essa força obscura do que é habitualmente tido por malfeito, defeito, defecção? (PRADO JR., 2015, p. 27).

No outro lado desta moeda, encontramos a face divina – que, em Clarice, não é oferecida sem a face grotesca, a que Prado Jr. chamará de “estética paradoxal do não-belo” (p.

⁷ Fernanda Drummond nota que “Nesse interstício de névoa, a autora brasileira recria o momento da gênese. Jean-Pierre Vernant localiza em diversas teogonias – inclusive na que inspirará a mitologia bíblica – o pensamento em que ‘na origem’, afirma ele, é posto ‘um estado de indistinção em que nada ainda aparece. [...] Desta unidade primordial emergem, por segregação e diferenciação progressivas, pares de opostos [...]’ (VERNANT, 2004, p.112-113)” (DRUMMOND, 2012, p. 121)

28). Deste modo, a junção das duas faces escapa a qualquer representação. Berta Waldman (2011) faz um paralelo sobre a irrepresentabilidade e o divino em Clarice:

Há [nos textos de Clarice Lispector] uma busca reiterada (da coisa? do real? do impalpável? do impronunciável? de Deus?) que conduz a linguagem a seus limites expressivos, atestando, contra a presunção do entendimento, que há um resto que não é designável, nem representável. Nesse sentido, a escritura segundo Lispector, permanece, talvez inconscientemente, fiel à interdição bíblica judaica, de delimitar o que não tem limite, de representar o absoluto. O grande “tema” da obra da escritora é, a meu ver, o movimento de sua linguagem análogo àquele próprio da tradição dos comentários exegéticos presos ao Pentateuco, que remetem ao desejo de se chegar à divindade, tarefa de antemão fadada ao fracasso, dada a particularidade do Deus judaico de ser uma inscrição na linguagem, onde deve ser buscado, mas não apreendido, obrigado a retornar sempre. A abertura para uma interpretação multiplicadora – eis a herança judaica por excelência, e a ela o texto de Clarice Lispector não fica incólume. (WALDMAN, 2011, p. 5).

Ainda sobre a irrepresentabilidade de Deus, como também nos aponta Deleuze, a tentativa de representação da figura divina pode levar o artista à máxima liberdade criativa nesta mesma representação, não à sua restrição como se pode pensar de início.⁸

De todo modo, a literatura de Clarice parece incluir o defeito não em busca de um total idealizante, mas em busca do que o próprio defeito traz de vital: “Até cortar os próprios defeitos pode ser perigoso. Nunca se sabe qual é o defeito que sustenta nosso edifício inteiro”. Há uma escolha de permanecer com as contradições em vez de resolvê-las, portanto opera-se um gesto afirmativo ao incluir a categoria do erro – ou do grotesco – junto à do divino: “Deus é uma criação monstruosa” (LISPECTOR, 1998, p. 84), dirá Clarice em *Água viva*. Plínio Prado Jr. falará mesmo em “estética do fracasso” (2015, p. 26).

⁸ Entendendo Deus não como uma restrição de possibilidades de representação, mas como a máxima liberdade para a pintura, dirá Gilles Deleuze em curso sobre Spinoza: “Eu vou retomar uma analogia com a pintura porque é verdade que a pintura está repleta de imagens de Deus. Minha questão é: basta dizer que se trata de um constrangimento inevitável nessa época? Há duas respostas possíveis. A primeira é sim, trata-se de um constrangimento inevitável dessa época que remete às condições da arte nessa época. Ou então dizer, um pouco mais positivamente, que é porque existe um sentimento religioso ao qual o pintor, e sobretudo a pintura, não escapam. Tampouco escapam dele a filosofia e o filósofo. Isso basta? Não seria possível uma outra hipótese, a saber, que nessa época a pintura tem tanta necessidade de Deus justamente porque o divino, longe de ser um constrangimento para o pintor, é o lugar de sua emancipação máxima? Em outras palavras, com Deus ele pode fazer seja lá o que for, ele pode fazer o que não poderia fazer com os humanos, com as criaturas. Assim, Deus é investido diretamente pela pintura, por uma espécie de fluxo de pintura, e, nesse nível, a pintura vai encontrar por sua conta uma espécie de liberdade que ela não teria encontrado de outra maneira. No limite, não existe oposição entre o pintor mais piedoso e esse mesmo pintor enquanto faz pintura e que é, de certa maneira, o mais ímpio, pois a maneira pela qual a pintura investe o divino é puramente pictural, onde a pintura encontra, precisamente, as condições de sua emancipação radical.” Deleuze, Gilles. *Cursos sobre Spinoza* (Vincennes, 1978-1981). Tradução: Francisco Traverso Fuchs. Disponível em: <<https://www.webdeleuze.com/textes/219>>. Acesso em: 01/01/2024.

Já em *A paixão segundo G.H.*, por exemplo, o crítico Victor da Rosa aponta que “quando G.H. passa a falar sobre Deus, parece possível sugerir uma espécie de fluxo livre entre o humano, a barata (o mais baixo) e o divino, como se tudo fosse uma coisa só” (ROSA, 2011). Em seguida, afirma: “G.H. ora é homem, ora é a própria barata, ora parece ser Deus, qualquer coisa” (ROSA, 2011).

É fora do corte moral e do maniqueísmo que o jogo de forças do texto se impõe e articula o nojo e a revelação.

Os impulsos primários são o lugar da “vida sangrenta”, mas também da água viva, da gelatina, a mesma matéria orgânica que é aprisionada pelo ovo que ao romper revela também o vazio do ovo, que é vacante de sentido, assim com o sujeito. Como a paródia do livro de Gêneses feita no conto “Amor”, no qual os ovos que se rompem no saco de tricô de Ana — nome que assim como “ovo” é um palíndromo e sugere uma continuidade; o diferente no mesmo (diferença e repetição) — fazem-na retornar a esse “ovo” originário descrito no mito bíblico que é o jardim. No entanto, o jardim do conto gera nojo e fascinação; nele a natureza se revela enquanto violência em sua potencialidade destrutiva e construtiva. (OLIVO JÚNIOR, 2013, p. 75)

Ainda sobre a *graça*, ou melhor, sobre o estado de graça, João Camillo Penna nos sugere que esse estado nauseante espelha não uma plenitude, mas uma sensação de interligação entre todas as coisas. Tudo é excesso, é demais para o corpo, para a linguagem.

É interessante o comentário que Penna faz sobre *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, especialmente este trecho em que o crítico faz referência justamente ao recorte do livro a que chama de “estado de graça”:

Chegamos ao nó ético da experiência: o estado de graça é apenas uma "abertura" para "uma espécie de calmo paraíso", não uma "entrada", e, sobretudo, não permite que permaneçamos nele: não "dá direito de se comer os frutos dos seus pomares". No estado de graça redime-se a "condição humana", mas ao mesmo tempo revelam-se os limites dessa condição, ela que é, na verdade, o próprio limite. A plenitude apresentada contém portanto a apresentação do limite: a graça revela o seu contrário, a "pobreza implorante" da condição humana. De modo que o resultado é o contrário do egoísmo, da inconsciência animal, do vício, do ensimesmamento em um idioma individual. Aprende-se a "amar mais, a perdoar mais, a esperar mais". (PENNA, 2010, p. 82)

E, talvez, completaríamos nós, aprende-se a desejar mais. Dizíamos que o aumento da potência caminha junto de um aumento do conhecimento. Ora, a *revelação* das personagens de Clarice Lispector chega a um nível extremo de violento e estranho flagra de si mesmas.

Vejamos como reage Joana ao ouvir a tia a chamar de víbora a primeira vez:

As mãos de Joana se mexeram independentes da sua vontade. Observou-as vagamente curiosa e esqueceu-as logo depois. O teto era branco, o teto era branco. Até seus ombros, que ela sempre considerara tão distantes de si mesma, palpitavam vivos, trêmulos. *Quem era ela? A víbora.* Sim, sim, para onde fugir? Não se sentia fraca, mas pelo contrário possuía de um ardor pouco comum, misturado a certa *alegria*, sombria e violenta. *Estou sofrendo, pensou de repente e surpreendeu-se. Estou sofrendo, dizia-lhe uma consciência à parte.* E subitamente esse outro ser agigantou-se e tomou o lugar do que sofria. *Nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer...* Podiam-se parar os acontecimentos e bater vazia como os segundos do relógio. Permaneceu oca por uns instantes, *vigiando-se atenta, perscrutando a volta da dor.* Não, não a queria! E como para deter-se, cheia de fogo, *esbofeteou o próprio rosto.* (LISPECTOR, 1980, p. 34-35, [grifos nossos])

Joana, após ouvir a tia (com quem fora morar após a morte do pai, e com quem tinha uma relação bastante conflituosa) chamá-la de víbora, transforma a humilhação em uma espécie de força interior. Afirmando para si mesma com violência a identidade da víbora, Joana subverte os valores da tia, aos olhos de quem era “um pequeno demônio” (LISPECTOR, 1998, p. 26), e assume o mal como caminho de força. Na violência física de Joana contra si mesma, ao bater nesse eu subitamente descoberto, há uma suspensão existencial, e, em seguida, uma retomada, um choque de desestrutura e rearranjo, culminando no soco na própria face. Ali Joana escolhia não seguir os passos da tia, que pregava os bons costumes e um hipócrita jogo de aparências com sua *perigosa bondade*.

1.11 O Mal como força

Poderíamos tentar interpretar, no campo semântico que o texto nos apresenta, que não é possível que essa sensação de liberdade se dê sem a participação do mal. Assim, o aumento de forças decorreria dessa vitalidade que, sem o mal – sem ao menos a visão do mal, como no caso da experiência que Joana teve ao *ver* a ferocidade do homem faminto – não seria inteiramente possível.

Entendemos que há mesmo uma produção desta fome maior nas narrativas de Clarice Lispector, por isso o movimento incessante de rasura – o “estilo sádico” de que fala Yudith Rosenbaum – em sua escrita. É também a própria busca incômoda (porque angustiada) do texto por essa “fome-mais” que habita o mal na narrativa clariciana, e é igualmente este movimento de rasura e retomada que espelha a agitação instintiva de um corpo que tenta sobreviver, perseverar, evitar a morte enfim.

Subvertendo o senso comum acerca das noções de bondade e maldade, o problema vivenciado pela protagonista de *Perto do coração selvagem* não é exatamente de ordem moral, mas algo mais próximo da ordem das forças de ação, da própria potência. Joana “sabia que o homem era uma força”, e experimenta, entre fascínio e repugnância, a força vital que a afeta ao sofrer o impacto de simplesmente ver – ou lembrar, neste caso – o acontecimento.

A frase “A certeza de que dou para o mal” é repetida por Joana sem necessariamente implicar com ela uma culpa, acionando antes a percepção de uma espécie de poder. O que estamos chamando de mal deve ser entendido aqui não pela perspectiva maniqueísta, como nos respalda outros textos da autora, mas pela óptica do jogo de forças vitais.

1.12 Liberdade⁹

A imagem do homem devorando violentamente o pedaço de carne, rememorada por Joana, funciona como o estopim de um aumento de forças que culmina num entendimento mais amplo da própria condição e dos próprios desejos da personagem. Se antes a alcunha de víbora que a tia lhe colocara servia como repetição da negatividade, agora a ressignificação do entendimento do mal como algo mais próximo da vitalidade e reverso à inação que pregam os “bons costumes”, de que a tia era símbolo, localizam-na numa distância mais segura daquilo que, intuitivamente, sempre rejeitou. Para ficarmos em um exemplo, basta a emblemática reflexão de Joana, que cito novamente: “a bondade me dá ânsias de vomitar”, conclusão natural da personagem para quem a ideia de bondade sempre fora associada à imagem da tia e suas expectativas inatingíveis de perfeição.

Entendendo que não se trata de maniqueísmo, o mal traz em seu esteio o prazer, não mais necessariamente proibido, acoitado pelas forças morais, mas expandido, numa forma de se mostrar como transgressor de limites. Não há passividade possível na escrita de Clarice, e Joana parece perceber que o que ela chamará de mal é mesmo uma atividade do instinto. A violência emerge em outro parâmetro, como modo de simbolizar demonstração de força em seu estado mais primal e a cisão completa em relação aos valores (distorcidos) que a tia prega e pratica.

É interessante como o resultado dessa equação não é uma defesa da perpetuação do ódio. A violência do corpo rebenta, sem contradições, num grau de amor por si mesma, quando, no êxtase da imprecisa experiência-limite narrada ao final do romance, Joana se vê liberta de qualquer amarra social que a pudesse prender ao marido ou ao professor ou à sua família. Ali,

⁹ Dirá a narradora de *Água viva* ao final do livro: “Acabou-se agora a cena que minha liberdade criou. Estou triste. Um mal-estar que vem do êxtase não caber na vida dos dias.” (1998, p. 84)

concluímos, Joana está indo ao encontro do limite que Georges Bataille defenderá em *A literatura e o mal*, quando afirma que o mal exige “um desejo louco de liberdade” (BATAILLE, 2015, p. 55), palavra tão cara à personagem Joana e por ela tão insistentemente repetida e almejada.

1.13 Palavra pouca e excessiva

Há, em Clarice, uma angústia por tentar alcançar a coisa e, necessariamente, falhar nesse processo. Mas acreditamos que nesta busca haja um aumento de forças, e por isso mesmo uma necessidade incessante de ajuste de foco para captar, beber a realidade e espantar-se com ela, não sendo importante o quão ordinária é a coisa em si, mas o quão extraordinário é o afeto decorrente do encontro.

No entanto, nomear segue falho – é a atenção de que falávamos no início –, e não dá conta do acontecimento. Em *A legião estrangeira*, no conto “A mensagem”, Clarice Lispector narra dois personagens que “tinham repugnância por palavras, sobretudo quando uma palavra – como poesia – era tão esperta que quase exprimia, e aí então é que mostrava mesmo como exprimia pouco. (...) Poesia? Oh, como eles a detestavam.” (LISPECTOR, 1964, p.39). Detestar a palavra “poesia” é detestar a nomeação, porque, eles sabem, aí é que se perde a poesia em si, ou mesmo o afeto poético¹⁰. Como aponta Jean-Luc Nancy (2013):

“Poesia” não tem exatamente um sentido, mas, antes, o sentido do acesso a um sentido a cada vez ausente e adiado. O sentido de “poesia” é um sentido sempre por fazer. A poesia é, por essência, mais e outra coisa que a própria poesia. Ou ainda: a própria poesia pode muito bem ser encontrada ali onde sequer há poesia. Ela pode até mesmo ser o contrário ou a recusa da poesia, e de toda a poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez essa não coincidência, essa impropriedade substancial, seja o que faz propriamente a poesia. (NANCY, 2013, p. 416-417)

Detestar a palavra, fica evidente, não é detestar a coisa, portanto.

Em *A paixão segundo G. H.*, a narradora angustiadamente se pergunta: “Agora como falarei de um amor que não tem senão aquilo que se sente, e diante do qual a palavra ‘amor’ é um objeto empoeirado?” (1997, p. 86). Diante da presentificação do amor – da *coisa* amor –, resta defasada a palavra “amor”, ela própria também coisificada enquanto letra, materialmente empobrecida e apequenada diante daquilo que ela designa, ou quer designar. O texto de Clarice evidencia justamente essa poeira da letra, que nunca fulgura em seu esplendor

¹⁰ Ricardo Piglia, citando Gombrowicz, já nos disse que não se pode escrever poeticamente sobre a poesia (1996, p. 4).

como faz o acontecimento, a vida em ato, a coisa em si. É preciso não aprisionar a coisa em si no (seu) nome.

No texto “Rosa e Clarice: a fera e o fora”, no qual o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro aponta a produção destes autores, João Guimarães Rosa e Clarice Lispector, como uma literatura limítrofe à filosofia. Ali, Viveiros de Castro se vale do adjetivo inescritível (usado anteriormente por Haroldo de Campos) para caracterizar a literatura de Clarice:

Em Clarice, a linguagem tem um outro uso, é submetida a exigências completamente distintas. É um devir da mensagem, aquilo que Haroldo de Campos chamou, em um comentário sobre Clarice, de “o inescritível”. O inescritível é algo que Clarice tematiza o tempo todo em *A paixão* [segundo GH] – texto que gira obsessivamente em torno do que não pode ser dito, do que não se consegue dizer, aquilo para o qual não há palavras para se dizer. (CASTRO, p.22)

Em 1978, no prefácio do livro “A escritura de Clarice Lispector”, de Olga de Sá, Haroldo de Campos aponta que “Clarice desautomatiza o leitor, confrontando-o com um tal estranhamento da linguagem”. É alguns anos depois, em 1981, que o mesmo Campos, no texto “Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do como”, que compõe o volume *Metalinguagem e outras metas*, vai utilizar o adjetivo “inescritível” ao comentar o processo de escrita da autora. Ali, dirá Haroldo de Campos que há em Clarice uma “negação do escrever (...) em prol do inescritível, porém negação reiteradamente escrita e reescrita até a tautologia ou ao clichê”.

Eduardo Viveiros de Castro, então, em seu estudo sobre Clarice Lispector, nos apontará que, ressecando o próprio código, a linguagem clariciana se desgasta “de modo a transmitir uma mensagem inescritível”, num movimento mesmo de escrever *contra* a escrita (e já notou Drummond que “lutar com as palavras / é a luta mais vã”).

Voltemos ao texto “Por não estarem distraídos”: “Então a grande dança dos erros (...). Tudo porque quiseram dar um nome” (LISPECTOR, 1964, p. 132). O dolorido e necessariamente falido processo de nomear vai encontrar seu avesso no processo desejante de *perguntar*, como apontará outro texto de “Fundo de gaveta”, intitulado “Como se chama?”:

Se recebo um presente dado com carinho por pessoa de quem não gosto – como se chama o que sinto? Uma pessoa de quem não se gosta mais e que não gosta mais da gente – como se chama esta mágoa e este rancor? Estar ocupado, e de repente parar por ter sido tomado por uma desocupação beata, milagrosa, sorridente e idiota – como se chama o que se sentiu? 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. (LISPECTOR, 1964, p. 139-140)

Diante do acontecimento, a palavra é simultaneamente pouca e excessiva – porque sempre inadequada, não alcança, não pode alcançar. Mas tentamos – desejamos –, e nesta tentativa talvez more o milagre. E, se é esse o único modo de chamar, perguntemos.

Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz.

Clarice Lispector em *A paixão segundo G H*

CAPÍTULO II

Água viva e as imagens inexprimíveis

2.1 Nomear é perder

Dirá Raúl Antelo, em “O objecto textual de Clarice”:

Partamos da seguinte hipótese: a escritura de Lispector tenta escrever o inexistente. Mas reconhece que a inscrição do inexistente é, a rigor, impossível. Diante do impasse, o desafio consiste em inscrever a impossibilidade da inscrição do inexistente como sua forma efetiva e inexorável de inscrição. (ANTELO, 2014, p. 262)

O texto portanto sabe de antemão que sua tarefa é inglória. No entanto, utiliza a própria impossibilidade como força motriz. O movimento da escrita clariciana implica perder o nome depois de nomear a coisa. Essa rasura é o modo de, incorporando a falha, dizer melhor. Assim, quando Clarice nomeia algo, um halo de possibilidades de leituras se apresenta. Mas mais do que isso: em vez da segurança do nome (territorializado), um desvio do assinalado também se impõe.

A palavra tangencia a coisa, o que nos leva a pensar que, se nomear é estar no limiar da coisa, também é iluminá-la – mas ao mesmo tempo perdê-la, uma vez que só se pode saber o que se perde se isso é nomeado, ou seja, iluminado.

Se nomear é dar existência, ainda que imprecisa no universo clariciano, em que medida a assunção da falta de um nome possível não dá a ver, em si, por meio deste gesto mesmo, a coisa que não se pode tocar com a linguagem? Nesse sentido, circundar o nome é mapear a coisa pelo seu negativo, pelo vazio que se apresenta, pelo halo que vai se formando à medida que o nome falha, palpando as possibilidades que se perdem nesse movimento.

Sobre essa miríade de sentido que a palavra arrasta consigo, Berta Waldman aponta que:

Então Clarice não nomeia o inominável, não designa o indeterminável como se fosse um objeto do mundo, um fato determinado, ao contrário: através do esforço e do malogro de sua linguagem, ela faz sentir que algo escapa e resta

não determinado, não apresentado, ela inscreve uma ausência, alude ao que se evoca. (Waldman, 1998, p. 293).

Assim, inscrevendo essa ausência, Clarice consegue inserir no texto a dimensão de tudo aquilo que a luz da palavra não toca. Por exemplo, quase ao final do romance *A maçã no escuro*, lemos: “Martim já não pedia mais o nome das coisas. Bastava-lhe reconhecê-las no escuro. E rejubilar-se, desajeitado. E depois? Depois, quando saísse para a claridade, veria as coisas pressentidas com a mão, e veria essas coisas com seus falsos nomes” (LISPECTOR, 1989, pp. 262). Estamos diante de uma escrita que nos desarma, avisando seu movimento errante a todo momento.

2.2 Perspectiva errante

Aqui recorreremos ao que Merleau-Ponty aponta em “A dúvida de Cézanne”. Nesse texto, Merleau-Ponty defende que a deformação pictográfica presente na obra de Paul Cézanne exerce uma funcionalidade: se assemelhar à visão humana. A falha do contorno da pintura mimetizaria, então, a falha inerente ao olho humano.

Ainda em “A dúvida de Cézanne”, Merleau-Ponty afirma:

Assim também o gênio de Cézanne consiste em fazer com que as deformações de perspectiva, pela disposição de conjunto do quadro, deixem de ser visíveis por si mesmas na visão global e contribuam apenas, como ocorre na visão natural, para dar a impressão de uma ordem nascente, de um objeto que surge a se aglomerar sob o olhar. O contorno dos objetos, igualmente, concebido como uma linha que os delimita, não pertence ao mundo visível, mas à geometria. Ao se traçar o contorno de uma maçã, faz-se dela uma coisa e, no entanto, não é senão o limite ideal em direção ao qual os lados da maçã correm em profundidade. Não marcar nenhum contorno seria tirar a identidade dos objetos. Marcar apenas um seria sacrificar a profundidade, isto é, a dimensão que nos dá a coisa, não estirada diante de nós, mas repleta de reservas, realidade inesgotável. É por isso que Cézanne vai seguir por uma modulação colorida a intumescência do objeto e marcará em traços azuis *vários* contornos. O olhar dançando de um a outro capta um contorno nascendo entre todos eles como na percepção. Não há nada menos arbitrário que estas célebres deformações, que Cézanne, aliás, abandonará em seu último período, a partir de 1890, quando não mais vai preencher sua tela de cores e deixará a fatura cerrada das naturezas mortas. (MERLEAU-PONTY, 2013, p.117, [grifo no original])

A construção cézanniana aponta para esta realidade que é cega, a instabilidade portanto se torna reverberação da mimese pictórica que reproduz o erro fundamental, inerente ao olho, mostrando como o mundo das representações é limitado comparado à coisa em si.

Podemos pensar, a partir desse texto, que Clarice opera com as palavras de modo similar. Se o contorno nítido dos objetos não pertence ao mundo visível, à nossa realidade, mas apenas à geometria pictórica, o contorno exato do significado das palavras pertenceria apenas ao seu *estado de dicionário*, escorrendo em alguma medida no instante do seu uso.

Há, portanto, também uma espécie de deformação do nome na escrita clariciana. A palavra recusa qualquer estabilização de sentido – que dá lugar às insistências, às perguntas, às rasuras do texto – aproximando-se à limitação de acurácia do olho humano, dotado de sua perspectiva necessariamente errante. Assim também Clarice fará “célebres deformações” com a palavra, que, dançando à nossa frente, recriará *vários contornos* da coisa para a qual ela aponta. Figurando como uma espécie de Tirésias, podemos imaginar que o texto de Clarice aposta numa subversão da cegueira como visão de mundo.

Se as linhas imprecisas funcionam melhor para Cézanne, as nomeações imprecisas funcionam melhor para Clarice do que qualquer reprodução fiel ao fato, justamente porque a nitidez excessiva não informa melhor, não traz mais realidade à imagem ou à descrição. O movimento, sim, é que, dando lugar às insistências, às perguntas, às rasuras do texto, na sua falha, na sua queda, dá a ver, nesse gesto, o que a palavra não poderia dizer melhor.

Por outro lado, é importante frisarmos que a autora não foge das afirmações desconcertantes – também elas têm sua função de abrir uma fresta na pedagogia do lugar comum. Quebrando com a expectativa, Clarice escolhe uma outra rota, a do jogo de forças, impondo-se sempre pela via mais potente. Isso acontece, por exemplo, quando afirma que a bondade lhe dava ânsias de vomitar em *Perto do coração selvagem* (p. 10). Ali a autora quebra com binarismos de sentido e dá a ver uma fresta para a ampliação de sentido.

Já nos disseram Deleuze e Guattari que “a arte quer criar um finito que restitua o infinito” (2000, p. 253). E como o infinito pode ser objeto da visão? Clarice quer (des)articular palavras para dar a ver isso que as escapa. Dirão ainda Deleuze e Guattari que:

Num texto violentamente poético, Lawrence descreve o que a poesia faz: os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda, primavera de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou de Ahab. Então, segue a massa dos imitadores, que remendam o guarda-sol, com uma peça que parece vagamente com a visão; e a massa dos glosadores que preenchem a fenda com opiniões:

comunicação. (...) O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página em branco, mas a tela ou a página já estão tão cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso, primeiro, apagar, limpar, laminar, até mesmo retalhar para fazer passar uma corrente de ar saída do caos que nos traga a visão.” (p.261-262)

Vejamos como Clarice lida com as imagens impossíveis em *Água viva* – e, com isso, pensar as imagens impossíveis que seu texto costura, porque evocando uma imagem impossível o indizível pode enfim ser apontado, gesticulado, circundado, ou seja, inscrito no texto.

2.3 A éfrase às avessas em *Água viva*: perder a imagem

“Quero captar o meu é”¹¹: já na segunda página de *Água viva* (1973), Clarice Lispector delinea o eixo fundamental do livro – talvez de toda a sua experimentação literária. Há portanto a vontade expressa (*quero*) de sintonizar (*captar*) isto que é da ordem do sujeito (*meu*) mas que ao mesmo tempo dele se alheia (*é*). Desejo, investigação e sujeito cindido suscitam a escrita, portanto.

Em Clarice, a voz narrativa investe em sucessivas tentativas de apreensão do mundo, valendo-se para isso do único meio que possui, o discurso, mesmo sabendo do risco que assume diante de seu fracasso iminente. Na fratura, o que se expõe é a inapreensibilidade do real. Clarice consegue, no seu fluxo de fragmentos, correndo o risco do não-sentido, investigando o subterrâneo, flagrar o fracasso na sua inevitabilidade. Marília Librandi (2020) lembra que “o fracasso da linguagem, como Benedito Nunes e outros apontaram, seria o seu grande sucesso” (LIBRANDI, 2020, p. 153).

No caso de *Água viva* especificamente, interessa investigar a ligação entre escrita e arte abstrata feita pela narradora e onde a linguagem falha nesse íterim, operando mais como um gesto expositivo da própria impossibilidade de dizer. O fluxo poético clariciano, assim, encontra na irrepresentabilidade de suas imagens simultaneamente uma barreira e uma fresta.

Mas antes de entrarmos no romance¹² propriamente dito, é importante que, assim como no livro, comecemos por sua epígrafe:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história, não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos

¹¹ LISPECTOR, 1998, p. 10.

¹² Embora críticos como Eduardo Prado Coelho lembrem que *Água viva* “não se propõe já como *romance*, mas como *ficção*” (COELHO, 1989, p. 147 [grifos no original]), optamos por usar o termo para nos referirmos ao livro em nosso texto.

incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência. (Michael Seuphour).

Assim como o pintor belga escolhido por Clarice, também a autora parece investigar um, digamos, atalho de sentido entre arte e existência, no qual a relação mimética com o real é profundamente transgredida pela abstração. Se na arte abstrata, como defende a epígrafe, “o traço se torna existência”, para a narradora de *Água viva* a palavra se torna a sua quarta dimensão. O gesto criador, portanto, estabelece-se intrinsecamente em relação ao ser, tornando inseparáveis as instâncias vida e arte, estabelecendo uma relação de necessidade – como, aliás, o texto avisa ao tematizar, mais do que meramente pintura ou escrita, a *vida*, ou seja, a criação em seu sentido mais amplo.

O poeta Luís Quintais já nos disse que

O tema da poesia é a poesia. Como se a poesia não pudesse fugir a ela própria, ou, em última análise, como se a poesia não pudesse fugir do cerco da *linguagem* e do cerco de uma *língua*. A poesia convive e responde em contínuo à mirífica qualidade que as coisas – certo tipo de coisas (as representações) – têm de nos escaparem permanentemente, deslocando-se, sem cessar, para um lugar que tendemos a qualificar de misterioso (qualificação que é a única resposta consistente que podemos encontrar). Uma representação instala-se assim sobre outra numa espécie de progressão infinita, sempre inacabada, que, a sermos rigorosos, dispensa também o qualificativo de mistério, pois não vacila perante a sua «irracionalidade», correndo, antes, para ela. (QUINTAIS, 2008, p. 95-96)

Entremos, pois, em *Água viva*. A protagonista do livro, uma pintora cujo ateliê é o espaço onde se localiza objetivamente boa parte da narrativa, pretende agora não apenas pintar, mas escrever, ainda que, segundo ela, de modo “tosco e sem ordem” (p. 10). A essa desordenação, preferiríamos chamá-la desde já liberdade. A não dependência do objeto de que trata a epígrafe, uma das principais características da pintura não-figurativa, encontra eco na abstração do fluxo de consciência, elemento nuclear da literatura clariciana. Em *Água viva*, especificamente, a personagem pretende, através da escrita, atingir o mesmo nível de expressividade abstrata com que pinta suas telas.

A autoconsciência narrativa em *Água viva* vai se desdobrar em três movimentos: no primeiro, a narradora se delimita à letra e ao papel, fazendo um movimento para dentro e circunscrevendo totalmente sua existência ao livro; no segundo, em direção oposta, desta vez para fora, ela ultrapassa a própria obra e mostra uma vida independente deste relato chamado *Água viva*, ainda que permaneça ficcional; e finalmente, num terceiro movimento, a escritora-

pintora espraia ao máximo a sua existência para fora da ficção e se despe da condição literária, colando-se sutilmente à mulher chamada Clarice Lispector.

No movimento em que se circunscreve ao livro, a narradora se mostra lúcida do jogo literário, compreendendo que nele o narrador só existe enquanto escreve: “Vim te escrever. Quer dizer: ser.” (LISPECTOR, 1998, p. 32). Mais adiante, transfere essa condição vital de discurso como existência também para o *tu*: “O que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser.” (LISPECTOR, 1998, p. 34). Nesse movimento de total entendimento de que ela própria é um ser da ordem da escrita, a narradora percebe que é somente ali que ela pode experimentar a existência: “Agora é momento de me refazer, e me refaço nestas linhas” (LISPECTOR, 1998, p. 22). A vida aqui adere ao papel, e é somente nele que ela pode se realizar.

Ao mudar a direção, agora avançando para fora desta obra chamada *Água viva*, a escritora-pintora alarga a temporalidade (e a materialidade) da sua existência, que passa a englobar um antes – “Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinteí – e não sei como.” (LISPECTOR, 1998, p. 15) – e um depois desse recorte narrativo: “Hoje de tarde nos encontraremos. E não te falarei sequer nisso que escrevo e que contém o que sou e que te dou de presente sem que o leias. Nunca lerás o que escrevo.” (LISPECTOR, 1998, p. 67). Ela, portanto, existe também para fora destas linhas, ainda que permaneça enquanto ser da ficção.

Num terceiro e mais delicado movimento, a saída da obra é tamanha que a narradora escapa até mesmo da sua posição de ser ficcional, aderindo aos traços reais da autora. Obviamente, essa extrapolação da parede literária e esse deslizamento para a condição biográfica fazem parte do jogo da narrativa. Ressalva feita, também não se pode ignorar o fato de que é esta narradora uma escritora-pintora, à semelhança da própria Clarice. Se está claro que o leitor não pode se deixar confundir por essa colagem, e, portanto, não pode perder de vista a distinção efetiva entre voz autoral e voz narrativa, evidentemente ele também não pode minimizar o fato de que essas vozes se fundem – propositalmente – em certos momentos do livro.

Marília Librandi (2020), depois de analisar a relação metafictional entre o autor fictício de *A hora da estrela*, Rodrigo S.M., e a própria Clarice Lispector, vai comentar que algo semelhante ocorre em *Água viva* (e também em *Um sopro de vida*):

Clarice repete o processo de duplicação autoral em *Água viva*: a personagem principal, que é pintora, transforma-se na escritora do texto que lemos; e

novamente em *Um sopro de vida*, que estabelece o jogo entre autor fictício (novamente masculino) e Ângela, protagonista do livro, que é ela própria escritora. (...) A duplicação autoral, na verdade, é parte de um projeto literário expresso e problematizado em nível metaficcional. (LIBRANDI, 2020, p. 96-97).

Os três movimentos estão aqui separados para efeito de análise, mas tal cisão não se verifica no livro. E nem seria pertinente que isso acontecesse, fluxo que é. No intrincado do texto todas essas direções que a narradora experimenta se interpenetram, e uma não nega ou invalida a outra. Pelo contrário, esses diferentes movimentos são justamente evidências da profunda investigação do eu, do eu-*it*, como estamos chamando, que acontece nesta narrativa.

2.4 Écfrase e metaficção

Aqui chegamos aos conceitos que mobilizamos de início: écfrase e metaficção. Romance, a rigor, metaficcional – uma vez que a narradora, ao falar sobre criação no seu sentido mais lato, recorrentemente descreve o momento de feitura desta mesma obra que estamos lendo –, *Água viva* cabe no conceito de “metaficção” cunhado por Gass (1971), qual seja: “uma ficção fundada na elaboração de ficções”. Mas também o extrapola, uma vez que, querendo atingir o “é da coisa”, o “instante-já”, tem como norte último não apenas a ficção, mas o próprio movimento vital que a atravessa e ultrapassa: “Quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz” (LISPECTOR, 1998, p. 12), diz a narradora, interessada mais no instante criador em si do que no objeto resultante dele. Interessante pensarmos que, como afirma Benjamin Moser (2009, p. 511), “nas primeiras versões do manuscrito, a narradora é uma escritora”, que só foi transformada numa pintora na versão final do livro.

Partindo para o segundo conceito, podemos entender a *ekphrasis* como “a representação verbal da representação visual” (HEFFERNAN, 2004), ou “o nome de um gênero literário, ou ao menos um topos, que tenta imitar em palavras um objeto das artes plásticas” (KRIEGER, 1992). No entanto, recorrendo à etimologia da palavra, vemos que o substantivo écfrase (*ekphrasis*) vem do grego *Ekphrazein*, que quer dizer “proclamar, afirmar” ou, o que mais nos interessa aqui, “dar a palavra a um objeto inanimado”. Ao longo de sua história, então, a *ekphrasis* foi investida da capacidade de conjurar o equivalente verbal de uma imagem visual prévia. Segundo Michael Riffaterre, estaríamos assim no registro de uma “*mímesis* dupla”, portanto da “representação de uma representação”. Podemos aqui nos perguntar, como dar existência verbal a esse objeto já previamente existente, a imagem?

Pois é esta justamente uma das problemáticas de *Água viva*. Pergunta a narradora: “o que pinteï nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?”, respondendo ela mesma logo

em seguida: “tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical” (p. 11), ideia paradoxal que antes nos liberta do que nos submete aos parâmetros racionais do pensamento. Dirá, ainda, a narradora: “Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinteí – e não sei como.” (p.15), traçando seu desejo assemelhado a um enigma, cuja decifração não caberá à palavra concretizar. Enfatize-se também a hesitação, “e não sei como”, marca de uma escrita calcada nas tentativas rasuradas de achar a palavra justa – esta, impossível. Note-se ainda que há o desejo de ultrapassar tanto a imagem quanto a palavra, numa espécie de *ekphrasis* às avessas: “Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra” (p. 13), diz. A busca última é pelo *atrás-do-pensamento*, onde fica a sua pintura sem palavras e de que nos fala tão insistentemente a protagonista.

Ao localizar-se como escritora-pintora, a voz narrativa põe em jogo esses dois aspectos que ao mesmo tempo marcam o romance e são subvertidos ao longo do texto: metaficção e *ekphrasis*. Diante da falibilidade da linguagem – barreira última da escrita clariciana –, a centralidade da palavra sofre uma erosão profunda tanto ao tentar transfigurar imagem em signos verbais quanto ao tentar falar de si colocando a própria feitura do livro na posição de objeto. No entanto, o movimento incessante de implosão, rasura e recomeço que constitui a escrita de Clarice faz com que a narrativa se aproveite desta mesma condição falível da linguagem para, escolhendo uma via outra que não a da racionalidade objetiva, expandi-la e esgarçá-la, desagregando-a tal qual a conhecemos para reconstituí-la quase de modo a compor uma nova possibilidade de arte literária.

Se, com Barthes, em seu *Crítica e verdade*, concordamos que “a tarefa do escritor é *inexprimir* o exprimível” (1970, p. 22), que questionamentos são suscitados diante de uma fenda aberta nessa “*mimesis* dupla” (RIFFATERRE, 2000) do texto sobre a imagem? Mais do que uma “tradução intersemiótica” – termo este definido por Jakobson como a “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” e vice-versa (2008, p. 64) –, há uma sucessão de tentativas de *dizer* (a imagem, a palavra, a vida) e falhar neste processo. Uma vez que o *it* da coisa não é traduzível, sequer a rigor interpretável pelo registro da nossa comunicação, a escrita clariciana escolhe, barthesianamente, radicalizar o bloqueio dado pela falência da linguagem e *inexprimir* o exprimível, fazendo das coisas mais banais um traço abstrato (retomo aqui a epígrafe) que fale diretamente com a nossa existência. Diz Clarice em *A paixão segundo G.H.*: “Mas é a mim que caberá impedir-me de dar nome à coisa. O nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa.” (1997, p. 90). Também é dos avessos que trata a escrita clariciana, como nesta citação de *Água*

viva: “(...) escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio” (1998, p. 12).

Segundo Zizi Trevisan, a literatura de Clarice “confirma a teoria linguística de Edward Lopes sobre o processo de significação das palavras: o símbolo não se refere ao mundo do objeto em si (“*denotatum*”), mas a uma dada compreensão mental dele (“*designatum*”). Em outras palavras, o processo de significação não relaciona um signo e um objeto mas sim relaciona signos entre si.” (TREVISAN, 1987, p. 159). Sobre a crise da representação (afinal, como representar aquilo que não se representa, que não é passível de ser representado?), Clarice escolhe situar sua escrita num espaço limítrofe, paradoxalmente resvalando para, por um lado, as outras artes e, por outro, para o silêncio, sem que nenhuma trajetória de fato se conclua. Essa inconclusão é, em si mesma, a chave de leitura de sua escrita e seu modo de inscrever o irrepresentável no texto.

Filosoficamente, podemos relacionar essa espécie de teia formada no movimento de captação do real com o terceiro gênero do conhecimento de Spinoza, que não é permeado pela via da razão, mas pela imediaticidade da conexão com as coisas, gerando, como ele mesmo afirma, “a maior alegria possível”. Lembremos aqui o que mencionamos no capítulo anterior: que o conceito de alegria, em Spinoza, significa aumento de potência, que abrange simultaneamente corpo e intelecto. Ficamos assim, não neste estado, mas nesta *passagem*, uma vez que alegria diz respeito a movimento, mais capazes. Não seria essa mesma amplitude de potências aquela encontrada na abertura de *Água viva*?

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. Porque ninguém me prende mais. Continuo com capacidade de raciocínio (...) mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta. (p. 9).

A alegria profunda (que não se furta a ser caracterizada como “diabólica”, uma vez que não caminha nos limites do maniqueísmo) e a liberdade explícita se ligam diretamente não mais à razão, mas à coisa em si – não por acaso a representação nutritiva de uma nascente, a placenta.

“Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo” (LISPECTOR, 1998, p. 12), avisa a narradora, intuindo que a palavra não basta e estabelecendo um pacto de compreensão de corpos que ultrapassa a escrita ordinária. Mas como falar de corpos e negar a palavra se é esta, e não aquela, a matéria mesma da literatura? Tal é a imagem inexprimível que Clarice estabelece. A insistência da narradora em tentar alcançar o que resvala para o escuro do texto,

portanto para o que está além da linguagem, estabelece a crise de representação dessas imagens impossíveis que não podem ser senão tangenciadas pela palavra. É portanto justamente quando a palavra tropeça na própria falha que o inominável pode ser, de forma oblíqua, percebido. “Este não é um livro porque não é assim que se escreve” (LISPECTOR, 1998, p. 10), diz. Ora, não seria tanto mais exatamente por isso que este é um livro, e um livro fundamental?

2.5 A palavra como coisa

“A palavra é objeto?” (LISPECTOR, 1998, p. 12), pergunta que a narradora de *Água viva* se faz logo no início, surge como uma espécie de chave deste livro, em que a linguagem vai ser estudada por dentro, desde o seu âmago e até as suas possibilidades. O código vai sendo investigado entre a perscrutação do sentido a que a palavra alude e a concreção do significante como objeto a ser explorado.

Vigorosamente o texto quer investigar a tridimensionalidade da palavra como uma coisa que se revela, e essa busca se faz presente em momentos como “eternamente é palavra muito dura: tem um ‘t’ granítico no meio.” (LISPECTOR, 1998, p. 25). A narrativa pausa o seu envolvimento com a sucessão de fatos, ou com a confissão na voz narrativa, ou com a criação de imagens, enfim para de se voltar para o externo e, depois de reforçar o apelo auditivo – “escuta:” –, volta-se para o próprio código e, extrapolando a metalinguagem, pensa a dureza da palavra “eternamente”, a sua dificuldade mimetizada pela letra, pelo fonema das oclusivas surdas labiodentais, como se estivesse rodando um objeto para apreciação concreta do leitor.

Em *A descoberta do mundo*, por exemplo, Clarice diz:

Para passar de uma palavra física ao seu significado, antes destrói-se-a em estilhaços, assim como fogo de artifício é objeto opaco até ser, no seu destino, um fulgor no ar e a própria morte. Na passagem de simples corpo a sentido, o zangão tem o mesmo atingimento supremo: ele morre. (LISPECTOR, 2000, p. 218)

Já a narradora de *A paixão segundo G. H.* reforça a transposição do nome na própria identidade (portanto da palavra na coisa-eu), e aqui podemos ver como o nome é tratado na sua concretude de ser existente no mundo: “O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me” (p. 18). O flagra das iniciais da personagem no relevo do *couro*, da pele do objeto, marca uma revelação sobre si mesma, como se estivesse finalmente vendo seu próprio rosto num espelho. A continuidade da identidade nas valises acusa a própria, valida-a, como um espelho diante do qual se pode dizer *esta sou eu*. Note-se que *esta*

é revelada apenas pelas iniciais, G. H., do mesmo modo pelo qual o leitor a conhece, como se a devida porção de mistério estivesse a salvo, intocada até mesmo por ela. Da mesma forma, o fato de serem duas letras, duas iniciais, reforça a possibilidade de lhe atribuir o estatuto de coisa, visto que nessa configuração as iniciais parecem muito mais um emblema, um objeto, do que propriamente um nome. No entanto, em Clarice, o corpo não cabe no nome, o corpo *sofre* o nome.

As marcações gráficas – como o tracejado que costura fim e início de *A paixão segundo G. H.*, ou os dois pontos que se recusam a encerrar *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, livro que se perde de seu próprio começo ao ser iniciado por uma sugestiva vírgula – reforçam o salto da letra como espécie de objeto tridimensional, que será observado de perto pelo texto, com o estranhamento com que muito mais comumente a poesia trata a linguagem.

Haverá, é claro, uma via de mão dupla neste jogo. Se a escrita será vista como não-escrita (coisa, desenho, modulação sonora), também o oposto se dará. Basta nos lembrarmos do momento em que G.H. se depara com as figuras enormes desenhadas no quarto de Janair e conclui que “O desenho não era um ornamento: era uma escrita.” (p. 27).

Voltando a *Água viva*, notamos ainda que a voz narrativa oscila entre pintura e escrita: “Comecei estas páginas também com o fim de preparar-me para pintar. Mas agora estou tomada pelo gosto das palavras, e quase me liberto do domínio das tintas; sinto uma voluptuosidade em ir criando o que te dizer.” (p. 18). Estamos, portanto, falando de criação no seu sentido mais lato.

2.6 Meta-criação

O esforço de Clarice Lispector no sentido de condensar o indizível em palavras – e a inevitável falha desse movimento – marca toda a sua obra, mas especialmente *Água viva* parece ser um lugar de concentração dessa tentativa: “O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. (...) Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso.” (LISPECTOR, 1998, p. 28). A insistência da narradora em tentar alcançar o que está no subterrâneo e a agonia dessa mesma busca aparecem também na autoconsciência da narradora: “Este não é um livro porque não é assim que se escreve” (LISPECTOR, 1998, p. 11-12). A negação aqui é positiva, no sentido de que efetivamente expõe o projeto do livro: o de flagrar a falha da linguagem.

Radicalizando a investigação sobre o objeto da obra, não é propriamente o fazer literário (ou, como expansão dele, o fazer artístico) o ponto central de *Água viva*, mas sim a criação no seu sentido mais amplo. Daí a imagem do nascimento ser tão recorrente na narrativa.

É como se houvesse uma necessidade de reproduzir em símbolo essa ideia e fazê-la repercutir em todas as camadas do texto. Mesmo o *it* é uma tentativa de falar do começo, do centro e do atrás de tudo. Nas estratégias do texto, a metaficção é levada às últimas consequências, e o que se acaba tendo é na verdade uma criação sobre a criação – uma *meta-criação*.

Ao mesmo tempo, *Água viva* também trata da crise da representação, e assim abraça os dois extremos fundamentais: a criação desde a origem e a falha enquanto morte. Ou: a possibilidade na sua pura potência e a impossibilidade como barreira absoluta. Em certa altura do livro, a narradora investe numa tentativa de amalgamar as artes, e combina música (jazz), fotografia (flash) e pintura (tintas) para tentar falar da escrita (LISPECTOR, 1998, p. 21), mas a totalidade não consegue ser alcançada.

Assim como a criação, outros nós complicadores da narrativa vão surgir como centros em torno dos quais o discurso vai gravitar repetida e alternadamente. Sobre a obsessão em torno de núcleos de significado, Benedito Nunes comenta: “(...) o estilo de Clarice Lispector tem na *repetição* o seu traço de mais largo espectro” (1989, p. 136 [grifo no original]). Apesar de, nessa passagem, Nunes se referir a outro livro, *A paixão segundo G.H.*, a colocação se encaixa perfeitamente em *Água viva*. Às vezes essa obsessão é localizada e não se espalha para o resto do texto, como é o caso da insistência em torno da palavra “halo” (LISPECTOR, 1998, p. 44). Já às palavras-tema como o *it*, o atrás-do-pensamento e o instante-já, a narradora retorna insistentemente. Note-se que a preocupação sobre o instante perpassa o livro inteiro: “Mais que um instante, quero seu fluxo” (LISPECTOR, 1998, p.15); “E cada coisa que me ocorra eu a vivo aqui anotando-a. Pois quero sentir nas minhas mãos perquiridoras o nervo vivo e fremente do hoje.” (LISPECTOR, 1998, p.65); “diga-me por favor que horas são para eu saber que estou vivendo nesta hora” (LISPECTOR, 1998, p.77).

O excesso às vezes sufocante de Clarice também é dual. Na mesma medida em que oprime com a sobreposição infinita de imagens, desestabiliza com a escassez inultrapassável do não-dito. Da repetição surge então o silêncio; do excesso, a falta. Novamente recorro a Nunes, ainda sobre *A paixão segundo G.H.*: “a repetição (...) não só aumenta a área de silêncio das palavras. Também constitui uma preparação ao silêncio em que finalmente o dizer expressivo mergulha.” (1989, p. 140). Essa ponte entre o dizer redundante e a falta que ele instaura também é encontrada em *Água viva*. E, como Nunes aponta, dizer exageradamente a mesma coisa é também uma forma de não dizer. O tema latente e constante deste livro, portanto, não é outro senão o silêncio.

2.7 Totalidade e temporalidade

Mas, como ela mesma dirá em *A paixão segundo G. H.*, a mudez deriva de um grande esforço da voz. Em *Água viva*, os acontecimentos elencados pela voz narrativa, por exemplo, não surgem como memórias, mas como atualização constante do movimento da escrita, culminando numa tentativa de emparelhar tempo da enunciação e tempo do enunciado: “Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas são o já.” (1998, p. 40).

No entanto, o tempo da escrita sempre é outro, e o instante-já nunca pode ser alcançado: “Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escrever. Esse é um modo de não haver defasagem entre o instante e eu: ajo no âmago do próprio instante. Mas de qualquer modo há alguma defasagem.” (1988, p. 49).

Seguindo este pensamento, sabemos que Clarice Lispector opera com referências distintas de temporalidade: desde o instante mais veloz até a escala dos milhões de anos. Ou seja, lida não só com esse átimo como referência temporal da escrita (e não só em *Água viva*), mas toda sua obra é trabalhada a partir de unidades de tempo que tendem aos extremos, produzindo um efeito de desorganização daquilo que é próprio do humano, alterando o centro do texto, deslocando todo o seu referencial.

De um lado, Clarice nos angustia ao apontar para recortes de tempo da ordem do instantâneo, portanto demasiado frágeis, uma espécie de *flash*. Assim, são oferecidos ao longo do texto retratos de instantes inapreensíveis pelo ser humano por nos escaparem antes mesmo de conseguirmos processá-los – o próprio instante-já, por exemplo. Silviano Santiago, em *A aula inaugural de Clarice*, chama esse recurso de “tempo atomizado”: “Quis ela inaugurar uma outra concepção de tempo para o romance (vale dizer de história, ou seja, de transformação e evolução do personagem): a do tempo atomizado” (SANTIAGO, 1997). Em *A hora da estrela*, quando o narrador explica que Macabéa morreu “num instante”, faz questão de dar a dimensão *atomizada* desta fração de segundo: “O instante é aquele átimo de tempo em que o pneu do carro correndo em alta velocidade toca no chão e depois não toca mais e depois toca de novo” (2017, p. 115).

Do outro lado, no extremo oposto, acompanhamos várias passagens em que Clarice aponta para o tempo da Terra, do Universo, até mesmo uma espécie de tempo mítico, que ultrapassa o humano, tornando a todos nós imediatamente diminutos face a uma imensidão incompreensível para a nossa perspectiva humana. Buscamos em *A paixão segundo G. H.* uma dessas citações:

O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e no entanto atuais. Saber que elas já estavam na Terra, e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros, saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e se arrastando vivas, saber que elas haviam testemunhado a formação das grandes jazidas de petróleo e carvão no mundo, e lá estavam durante o grande avanço e depois durante o grande recuo das geleiras - a resistência pacífica. Eu sabia que baratas resistiam a mais de um mês sem alimento ou água. E que até de madeira faziam substância nutritiva aproveitável. E que, mesmo depois de pisadas, descomprimiam-se lentamente e continuavam a andar. Mesmo congeladas, ao degelarem, prosseguiam na marcha... Há trezentos e cinquenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem. Quando o mundo era quase nu elas já o cobriam vagarosas. (1997, p. 32-33)

Imediatamente nos tornamos apequenados diante do tempo não só da Terra, mas também das baratas, que ocupam o mundo nessa escala temporal que não nos comporta, que não conseguimos dar conta.

Mas é em *Água viva* que encontramos a própria voz narrativa refletindo sobre aquilo que está *aquém e além* da sua temporalidade humana, para em seguida concluir que, ainda que recorra a essas *formas*, situa-se neste constante agora, na tentativa de captar a duração do pensamento, em meio ao que *grita e pulula*, ou seja, ao que vive, àquilo que é fresco e que não para de nascer:

Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que *se localizem aquém e além de minha história humana*. Transfiguro q realidade e então outra realidade sonhadora e sonâmbula, me cria. 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 minha vida. E depois? depois tudo o que vivi será de um pobre supérfluo.

Mas por enquanto estou no meio do que grita e pulula. E é sutil como a realidade mais intangível. Por enquanto o tempo é quanto dura um pensamento. (1998, p. 21 [grifo nosso]).

É sempre tentando captar o pensamento desde onde ele nasce que Clarice nos oferece o texto desorganizado em forma de jorro, emulando colar o tempo da enunciação ao tempo da leitura (“depois eu volto. Voltei”), suprimindo o intervalo do acontecimento ao mesmo tempo que dilata o tempo da escrita. A meada do texto se produz numa forma espasmódica de negar a lógica e afirmar algo que o atrás-do-pensamento não consegue comunicar em palavras, apenas presentificar: “Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’” (1988, p. 47). Portanto, além de expor o processo de escrita, a voz narrativa reflete sobre esse processo constantemente, daí a exposição das rasuras na construção do texto.

Há uma construção de um pacto de veracidade com o leitor – que, sabemos, é também um truque:

Às três e meia da madrugada acordei. E logo elástica pulei da cama. Vim te escrever. Quer dizer: ser. Agora são cinco e meia da manhã. De nada tenho vontade: estou pura. Não te desejo esta solidão. Mas eu mesma estou na obscuridade criadora. Lúcida escuridão, luminosa estupidez. (1998, p. 47).

Marília Librandi nos lembrará que “‘Autobibliografia’ é o termo (...) de Jean-Luc Nancy para se referir a um livro que fala de si mesmo como um livro, que se refere ao próprio nascimento, faz a própria autoanálise, e estabelece as regras do jogo que joga” (LIBRANDI, 2020, p. 105). Carlos Mendes de Sousa (2000), fazendo referência ao romance *A hora da estrela*, chamará esse recurso de “texto exposto”:

O narrador de *A Hora da Estrela* faz uso de um artifício enunciativo que é o reenvio para a esfera da espontaneidade figurada: o texto estaria a ser escrito no momento mesmo em que fosse lido: "Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido" (26). Deste modo pretende-se ser conseqüente com esse artifício, na esteira do que é aliás um procedimento usual no domínio da narrativa, um modo de captar a atenção do leitor e de, simultaneamente, criar a ilusão de que este terá algum papel no desenrolar dos acontecimentos que a ficção lhe vai mostrando: "Pergunto-me se eu deveria caminhar à frente do tempo e esboçar logo um final. Acontece porém que eu mesmo ainda não sei bem como isto terminará" (30).

Procurando delimitar uma designação operatória falaremos em "texto exposto", para indicar o texto que deixa aparecer as fissuras, as costuras, os próprios restos incorporados, designação que reenviará também para o domínio da metadiscursividade e para o âmbito da enunciação que reflecte o próprio fazer. Procurar-se-á ver como na obra é revelado o gesto da escrita, como esta se mostra em seus movimentos de elaboração. (SOUSA, 2000, p. 347)

Para além disso, em todas as estratégias da narradora, o fim último que ela parece querer alcançar é uma espécie de totalidade. Quando fica obcecada em torno de um só tema ou quando insiste na mudez, quando investiga profundamente o eu ou quando avança para o animalesco e inumano, quando caminha desde a fenda criadora ou estanca no erro infértil – em todo esse jogo, Clarice parece querer abarcar o todo. A grandiosidade emerge também dentro da própria narradora: “Que fazer quando sinto totalmente o que as outras pessoas são e sentem? Vivo-as mas não tenho mais força.” (LISPECTOR, 1998, p. 49). O poder que ela possui ao mesmo tempo a incapacita, grandeza esmagadora que é, e o cansaço é recorrente: “Ah viver é tão desconfortável. Tudo aperta: o corpo exige, o espírito não para, viver parece ter sono e não poder dormir – viver é incômodo.” (LISPECTOR, 1998, p. 89). Mesmo a sinestesia aparece

como sintoma dessa tentativa de totalidade: “Que estou fazendo ao te escrever? Estou tentando fotografar o perfume.” (LISPECTOR, 1998, p. 50). Os sentimentos não param: “que febre: não consigo parar de viver”. (LISPECTOR, 1998, p. 89). E mesmo quando alguma tranquilidade se instaura, é só aparentemente que o faz. Num estrato mais profundo o mundo está sempre para eclodir: “O mar calmo. Mas à espreita e em suspeita. Como se tal calma não pudesse durar. Algo está sempre por acontecer.” (LISPECTOR, 1998, p. 49).

Se o tema maior de *Água viva* é a criação, a própria vida aludida no título, a recusa da morte é colocada com gradativa intensidade à medida que o livro vai chegando ele mesmo ao seu fim:

Mas eu denuncio. Denuncio nossa fraqueza, denuncio o horror alucinante de morrer – e respondo a toda essa infâmia com – exatamente isto que vai agora ficar escrito – e respondo a toda essa infâmia com a alegria. Puríssima e levíssima alegria. A minha única salvação é a alegria.

(...)

Aliás não quero morrer. Recuso-me contra “Deus”. Vamos não morrer como desafio?

Não vou morrer, ouviu, Deus? Não tenho coragem, ouviu? Não me mate, ouviu? Porque é uma infâmia nascer para morrer não se sabe quando nem onde. Vou ficar muito alegre, ouviu? Como resposta, como insulto. Uma coisa eu garanto: nós não somos culpados. E preciso entender enquanto estou viva, ouviu? Porque depois será tarde demais. (LISPECTOR, 1998, p. 85-86)

Sua espécie de vingança contra a própria finitude – não só da carne, mas do livro – é a força afirmativa da alegria que já comentamos no capítulo anterior. Sabemos que, em Clarice, o gesto afirmativo é importante (afinal “tudo no mundo começou com um sim”, como deixa claro na abertura de *A hora da estrela*), por isso mesmo os traços em princípio negativos (como o caos, a digressão, o fracasso da linguagem) são subvertidos afirmativamente para existirem como força da sua narrativa. Assim, também a alegria aponta para a potência do texto, para a sua contínua possibilidade de criação. No contexto clariciano sabemos que esta criação diz respeito não só a esta arte, a literatura, mas às outras também.

Em *Água viva*, segundo Olga de Sá, “Clarice retoma suas primitivas raízes, mais livre, mais desimpedida, aderente quanto é possível ao discurso, ao desenho do texto, que aspira a ser pintura, música, fotografia, escultura, significante, puro jogo de sons e de formas.” (SÁ, 1979, p. 265) No revés da linguagem, recusando terminantemente o rótulo de hermética, como deixa claro em seu *A descoberta do mundo*, Clarice luta com e contra a falência inexorável das palavras sabendo dolorosamente que, para o escritor, não são senão elas as suas ferramentas por excelência. No entanto, assim como a narradora de *Água viva* parece descobrir, mesmo

querendo alcançar o substrato último da linguagem, uma espécie de totalidade que, sabemos, é inatingível, qualquer centralidade dada à palavra é um movimento perigoso, uma vez que ela sempre excede ou falta – erra, em última instância.

A *ekphrasis* resta conjurando uma imagem inexprimível, a metaficção acaba por não dar conta nem do real nem do ato criador. O limite daquilo que pode a linguagem precede uma lacuna que só se pode descobrir com o *além da palavra*, por isso a voz narrativa pede “ouve-me com o corpo”, sem se furtrar a enfatizar, na linha derradeira do livro, que “o que te escrevo continua” (LISPECTOR, 1998, p. 87).

A explicação de um enigma é a repetição do enigma.

Clarice Lispector em *A paixão segundo G H*

CAPÍTULO III

Uma escrita gaguejante

Fragmentária e especular, a escrita de Clarice Lispector compõe um jogo enigmático com o leitor, mostrando que suas linhas de força investigam o que há para além da linguagem racional. Neste capítulo colocaremos sua escrita em perspectiva, na análise, por meio de atravessamentos de conceitos filosóficos, notadamente pós-estruturalistas. Partindo das noções de *gagueira* como procedimento literário (Gilles Deleuze) de fratura do texto e de *gesto* como aquilo que torna visível uma medialidade impossível (Giorgio Agamben) e a inscreve na página, percorremos o esgarçamento da linguagem próprio da escrita de Clarice Lispector em direção a um estranhamento radical, para assim alcançarmos a ideia de dupla captura do texto.

3.1 A quebra e as desrealizações

Em *O que é a filosofia?*, os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari defendem que “a arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos” (2000, p. 88). A força dessa afirmação está no modo como o chamado “bloco de sensações”, resultante da amálgama desses afectos e perceptos, não se confunde com sentimentos e percepções – porque independe do sujeito para existir:

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele e fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, e ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 213).

Estamos falando sobre linhas de força que atravessam a arte, recusando uma constituição fixa que assegura um presumido sujeito artístico, ou um sujeito literário, mais especificamente (para os fins deste trabalho). Ao contrário, é em torno da destituição de uma suposta inteireza da linguagem – é em torno da *quebra*, portanto – que se dá a emergência dos afectos e perceptos.

Cheguemos enfim a Clarice Lispector e sua escrita fulgurante: como pensa sua obra? Por desvios, por quedas, por fissuras. Roberto Corrêa dos Santos, em seu livro sobre Clarice, discute os conceitos de Barthes e Foucault sobre autor, leitor, crítico e obra – e conclui: “O autor, a obra e a literatura são, pois, operações de leitura. Assim como o leitor (...) aceita o pacto de se despersonalizar enquanto lê, assim como é uma personagem, assim também o autor, a obra, a literatura. A escritura/leitura criam estas desrealizações (...)” (2012, p.156). Quer dizer, para Corrêa dos Santos, leitura e escritura são antes gestos de desrealização do que gestos propriamente criadores. Ou seja: é uma formação de ruína antes de ser uma construção. Mas uma ruína afirmativa, que dobra a aposta na própria potência. Um *cavar do mundo*, como que querendo voltar para o ventre do negativo e subvertê-lo, um *recolher* em vez de um *dispor*. Antes uma gagueira do que uma eloquência.

3.2 Uma escrita gaguejante é uma escrita desejante

Voltemos a Deleuze: em seu *Crítica e clínica*, no capítulo intitulado “Gaguejou”, há uma espécie de embate proposto entre aquele que escreve e o código utilizado, como se o escritor se pusesse no lugar de estrangeiro da própria língua (1997, p. 126). Ora, não é justamente esse o procedimento de Clarice, apontado por vários de seus críticos – notadamente Noemi Jaffe (2015) –, o de se colocar radicalmente como *estranha*, *estrangeira* da própria matéria discursiva? Logo, tornando também estranho o seu produto literário – basta notarmos as escolhas sintáticas tão caras à autora, *trapaceando*¹³ assim a língua.

Deleuze quer assim percorrer o conceito de gagueira como um caminho produtivo de simultaneamente *dizer e fazer*:

É o que acontece quando a gagueira já não incide sobre palavras preexistentes, mas ela própria introduz as palavras que ela afeta; estas já não existem separadas da gagueira que as seleciona e as liga por conta própria. Não é mais o personagem que é gago de fala, é o escritor que se torna gago da língua: ele faz gaguejar a língua enquanto tal. Uma linguagem afetiva, intensiva, e não mais uma afecção daquele que fala. (1997, p. 122)

Estrangeiro do próprio material linguístico, o escritor portanto *estranha* a língua e, a partir disso, gagueja, minora-a, vacila diante do próprio ofício, criando assim o que entendemos não como espelhamento do real, mas sua continuação. Assim acontece, por exemplo, quando em *A paixão segundo G.H.*, o final de cada capítulo é repetido no início do

¹³ Como quer Barthes, quem citaremos a seguir.

capítulo seguinte, numa espécie de eco que costura frouxamente todo o livro. Cito um deles, que termina deste modo: “Eu conhecia a violência do escuro alegre – eu estava feliz como o demônio, o inferno é meu máximo” (LISPECTOR, 1997, p. 81). O livro então gagueja, repetindo-se na abertura do capítulo seguinte, que começa: “O inferno é meu máximo” (LISPECTOR, 1997, p. 82).

Tal procedimento de recuperação, que é necessariamente também um abalo de perda, se repetirá ao longo de todo romance numa circularidade – ou antes um movimento de espiral, para recuperar a imagem que nos oferece Roberto Corrêa dos Santos (2012b) – que nunca se completa perfeitamente pois, como é próprio do movimento espiralado, o que é dito nunca retorna exatamente ao seu ponto inicial, mas sempre a um ponto modificado, como essa espiral em ascensão, que se utiliza da repetição como mola propulsora, que carrega continuamente o significado do que se repete para um outro patamar de sentido.

Um livro que começa a meio caminho, assim como termina, como um corpo em constante desmontagem – e um livro em que a desintegração da narrativa esbarra na desintegração física. Lemos ainda no primeiro capítulo de *A paixão segundo G.H.*: “ontem no entanto perdi durante horas e horas a minha montagem humana” (1997, p. 10); “fico tão assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana. Não sei se terei uma outra para substituir a perdida” (1997, p. 11), para ficarmos apenas com duas passagens.

Em *A paixão segundo G.H.*, basta lembrarmos que a protagonista é escultora, ofício para o qual a forma tem demasiada importância. Poderíamos pensar, portanto, que há uma tentativa de integrar essa desintegração, daí o balbúcio da letra e a presentificação da narrativa, que já tem seu início no gerúndio reiterado: “estou procurando, estou procurando”. Escrever (como esculpir) terá a função de por em prática essa tentativa de entender o que aconteceu, de dar forma ao que aconteceu. No entanto, não nos escapa que, ao esmagar a barata, GH quebra a forma do inseto – e o que sai é uma massa *amorfa*, como se a busca pela inteireza sempre perdesse para o caos, para o silêncio. Em *Água viva* leremos que “o nada não tem barreiras”, não tem contornos, não é modelável pela linguagem.

A gagueira de Clarice insiste porque busca compreender algo que não é da ordem do nome, algo que, limítrofe, escapa à linguagem e flerta com aquilo que veremos em Deleuze¹⁴ como o *fora*:

E assim como a nova língua não é exterior à língua, tampouco o limite assintático é exterior à linguagem: ela é o *fora* da linguagem, não está fora

¹⁴ E que também será apontado por Eduardo Viveiros de Castro em seu “Rosa e Clarice, a fera e o fora” (2018).

dela. É uma pintura ou uma música, mas uma música de palavras, uma pintura com palavras, um silêncio nas palavras, como se as palavras agora regurgitassem seu conteúdo” (DELEUZE, 1997, p. 128)

Se “a língua deixa escapar uma língua estrangeira desconhecida, para atingir-se os limites da linguagem” (DELEUZE, 1997, p. 129), a gagueira emerge como um *gesto*. Se o texto quer nos transmitir algo para além do que efetivamente nos conta, essa vacilação da matéria linguística emerge como gesticulação do próprio texto, num desenho – ou numa *pintura*, como apontou Deleuze – expressivo que aponta desejoso para essa *coisa* que sempre paira inalcançável além do nome.

Assim temos que a rasura autoconsciente do texto de Clarice Lispector diz de si (simultaneamente de suas fragilidades e de sua potência) enquanto gesto que aponta para a própria lacuna. Imediatamente nos dá a ver a relação entre esse flagra do próprio escuro do texto com o silêncio, enfim, com o qual o texto flerta. Esta, que seria a sua barreira última (e talvez o único modo possível de apreensão por parte do leitor). Pensamos aqui no limite da linguagem e no modo como a literatura consegue transgredir essa estrutura, ampliando artisticamente suas possibilidades de comunicação.

3.3 Trapaça

Em sua *Aula*, Roland Barthes vai afirmar que literatura é a trapaça diante de uma língua – esta necessariamente autoritária, configurando um código que na verdade, por meio de suas normas, nos obriga a dizer. O escritor, então, surge como a figura daquele que trapaceia essa imposição, fazendo da literatura justamente esse deslocamento que se opera no interior da língua. Relembro aqui brevemente as palavras de Barthes:

A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. [...] Jákobson mostrou que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer. [...] sou obrigado a escolher sempre entre o masculino e o feminino, o neutro e o complexo me são proibidos [...]. Assim, por sua própria estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada frequência, é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada. (BARTHES, 1989, p. 11-12)

Tendo em mente essa ideia de que a língua oprime, uma vez que as possibilidades de escolha internas a seu código são pré-estabelecidas, a revolução da linguagem só pode morar na literatura, que joga com essas possibilidades e as transgride. Voltemos a Barthes:

Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*. [...] Nela [na literatura] viso portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. (BARTHES, 1989, p. 15)

Esse embate no interior da língua que Clarice Lispector opera em suas narrativas resulta na destituição de uma suposta inteireza da linguagem, abrindo para o leitor um campo onde não há triunfos. O que move essa obra que pensa por desvios, por quedas, por fissuras é a própria erosão da linguagem. A escritora, então, trapaceia, vacila, gagueja.

O que estamos circundando é a ideia de que, gaguejando, a escrita de Clarice Lispector antes de contar, *tergiversa*. Majoritariamente sua escrita desloca o foco dos fatos para a digressão, e é essa gordura do texto, esse aparente *excesso*, que compõe a atmosfera de um texto que se sabe falível, que reconhece a coisa, esse *it*, a uma distância nunca redutível pelo discurso. Ainda sobre essa inapreensibilidade da narrativa, Maurice Blanchot dirá:

O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação. (BLANCHOT, 1987, p. 15)

A sombra *diz* e, para Blanchot, temos o fracasso da literatura como resposta. A sombra da palavra blanchotiana ressoa na enigmática narradora de *Água viva*: “O que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo” (LISPECTOR, 1988, p. 21). Sombra, fresta, ruína. Dirá Eduardo Viveiros de Castro:

a linguagem de Clarice, ao contrário, toma o rumo da rarefação, torna-se árida e abstrata, escreve-se sintaticamente tão austera quanto eventualmente arvesada, e é ao mesmo tempo investida por um afeto (em sentido espinosista) tão violento que o leitor fica completamente hipnotizado por essa língua estranha que “não diz nada”. (2018, p. 15).

Se essa escrita não diz nada, o que ela faz?

3.4 Escrita como gesto

Em seu texto sobre a poética da imanência em Deleuze, Anita Costa Malufe traça um percurso sobre esse texto literário – que, antes de mimetizar o real, modifica-o –, fazendo uma interessante ponte com Clarice Lispector:

Digamos que aí teríamos palavras que são gestos antes mesmo de serem significados, significantes, manifestantes. Escrita que age diretamente no real, ao rés do real. Escrita que já não opera a partir da crença na função representativa apenas, mas que sente a necessidade de escavar terrenos menos estáveis, campos mais fluidos, que se localizam por debaixo da representação ou por entre ela. Este lugar sem formas definidas, que parece tantas vezes ter sido descrito por uma escritora como Clarice Lispector (...). (MALUFE, 2015, 238-139)

Em seguida, Malufe cita o seguinte trecho de “Escrever ao sabor da pena”: “Não, não estou me referindo a procurar escrever bem: isso vem por si mesmo. Estou falando de procurar em si próprio a nebulosa que aos poucos se condensa, aos poucos se concretiza, aos poucos sobe à tona – até vir como num parto a primeira palavra que a exprima” (LISPECTOR, 1999, p. 278). Esse parto, ou seja, esse *afecto*, implica o real não numa relação de espelhamento, mas de continuidade, não exatamente exprimindo-o – e Clarice sabe disso –, mas num *gesto* de tentar resvalar isso que é o real, gaguejando: “Não, eu não descrevi o espelho – eu fui ele. E as palavras são elas mesmas, sem tom de discurso.” (LISPECTOR, 1988, p. 56), afirma a narradora de *Água viva*, instaurando um status quase de coisa para as palavras.

Nas breves “Notas sobre o gesto”, Giorgio Agamben afirma, já ao final, que:

o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, como tais, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins. (...) O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. (AGAMBEN, 2008, p. 13).

Assim, o gesto é isso que toma o lugar de um intervalo suprimido, a partir do qual, ao recusar definitivamente a retomada de uma inteireza perdida, a fratura assume-se enquanto tal, enquanto fresta, enquanto quebra, enquanto *gagueira*. Pensamos que, em Clarice, a palavra gesticula, presentifica a coisa mais do que a comunica.

O gesto, segue Agamben:

não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. Mas, assim como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem, é sempre *gag* no significado próprio do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para superar uma falha de memória ou uma impossibilidade de falar. (2008, p. 13-14)

Giorgio Agamben conclui afirmando que todo texto filosófico é um incurável defeito de palavra. Tomamos de empréstimo essa colocação para aplicá-la ao texto clariciano, e aqui voltamos novamente a *Água viva*:

Tenho que interromper para dizer que "X" é o que existe dentro de mim. "X" – eu me banho nesse isto. É impronunciável. Tudo que não sei está em "X". A morte? a morte é "X". Mas muita vida também pois a vida é impronunciável. "X" que estremece em mim e tenho medo de seu diapasão: vibra como uma corda de violoncelo, corda tensa que quando é tangida emite eletricidade pura, sem melodia. O instante impronunciável. Uma sensibilidade outra é que se apercebe de "X". (LISPECTOR, 1998, p. 56)

Clarice gagueja não só ao repetir o inominável, mas ao criar esse fantasma, “X”, por meio do qual consegue precariamente localizar aquilo que não pode efetivamente dizer. O gesto mesmo de colocar “X” como isso que é impronunciável mas que *é* nos afeta incontornavelmente. O texto insiste: “‘X’ é palavra? a palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim” (LISPECTOR, 1998, p. 56-57). O texto insiste, portanto, na busca por contornar a *coisa*, o *it*, mesmo sabendo da falibilidade dessa tentativa, tornando-a produtiva, expondo-a, explicitando a fratura da linguagem, esse *incurável defeito de palavra*, como gesto mesmo dessa busca inglória. Como gesto mesmo desse desejo que não cessa, optando por permanecer com o enigma.

Já dissemos que *Água viva* trata da crise da representação. Na radicalidade gaguejante, o escritor estranha a língua ao ponto da irrepresentabilidade total: “Entende-me: escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem.” (LISPECTOR, 1998, p. 17).

Lúcia Helena Viana, em *O figurativo inominável*, comenta:

Mais do que qualquer outro escritor brasileiro de seu tempo, Clarice vivencia o que a crítica costumou definir como “crise da representação”. A radicalização dos limites da narrativa, a insatisfação com as imposições normativas dos gêneros canonizados, a impossibilidade de crer numa “história” como objeto da narração, o sentimento de inverossimilhança transmitidos pela temporalidade linear e causativa e, mais do que tudo, a busca de representação para a subjetividade múltipla, oscilante e descentrada,

resumem alguns dos aspectos dessa crise que vai afetar nos seus fundamentos básicos a ficção do nosso tempo. (1998, p. 50)

O escritor é um refém: ao usar objetos da realidade para dizer na literatura, ele dobra a linguagem, e sua articulação cria uma coisa outra que só pode funcionar no apelo da palavra. É nessa operação que sentidos múltiplos se constroem. E, se enxergamos a literatura como lugar de ação, podemos pensá-la como essa gesticulação, num palco no qual a mão do texto insere performaticamente o que não pode ser enunciado.

Sobre Clarice Lispector, Plínio Prado Jr. dirá mesmo que Clarice inscreve os sentimentos “na própria forma que procura testemunhá-los. Ela ‘performa’, como se diz; ela efetua em sua forma isso de que ela trata. Daí por exemplo o seu recurso à *repetição*.” (PRADO JR., 2015, p. 21 [grifo nosso]).

Pamela Zacharias (2019) defende que há “uma grande potência conceitual” em muitos dos escritos de Clarice. Em seu estudo, no qual aproxima a autora a Deleuze e Guattari, dirá:

Há esse jogo de descrições que não descrevem, de narrativas que não narram, de definições que não definem. Que remetem, no entanto, a algo tangível, que pode mobilizar o pensamento e a criação. Como afirmam Deleuze e Guattari a respeito de um conceito, sua impossibilidade de construir-se em uma proposição fechada deve-se a sua própria natureza múltipla e aberta, ao mesmo tempo em que se deve também à impossibilidade linguística que há em definir algo sem, em certa medida, limitar sua potência. Para os autores e também para Clarice, há, na linguagem escrita ou falada, uma impossibilidade de alcance, um limite do que se pode expressar. Por isso seria preciso “torcer a língua”, subvertê-la, romper sua sintaxe para que ela possa ir além do encadeamento no qual se encerra. Nesse sentido, é preciso levar a língua ao movimento, desviando-a, deformando-a, desterritorializando-a. (ZACHARIAS, 2019, p. 149)

Voltemos a Deleuze, em *Crítica e clínica*, sobre esse tremor da língua: “fazer a própria língua gaguejar, no mais profundo do estilo, é um procedimento criador que atravessa grandes obras.” (DELEUZE, 1997, p. 66). Não é por acaso que já se disse que “Clarice Lispector é a mais deleuziana das escritoras” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018).

3.5 A dupla captura do devir

Ainda num movimento que foge à captação mimética, dirá Deleuze que “os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 8). Essa dupla captura nos

interessa, confrontada com a ideia anterior da língua que se torna animal, na análise da imagem do bestiário de Clarice Lispector, tanto em *Água viva* quanto em diversos dos seus contos (que se valem da imagem da galinha, do búfalo, do cavalo, da barata, do cão). Nesses encontros, a alteridade é radical, e, mesmo que não haja necessariamente um embate, me torno ciente de que o outro me sonda, como no conto “O búfalo”, de *Laços de família*, especialmente na sequência derradeira (que é também a sequência que fecha o livro).¹⁵

Note-se que, para Deleuze, escrever implica um devir: “ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível.” (DELEUZE, 2011, p. 11). Sobre esta relação, Pamela Zacharias aponta que:

Outra coisa a ser destacada é que o devir está sempre relacionado ao minoritário, no qual reside uma potência criadora. O majoritário, aquilo que é dominante, é da ordem do limite, do controle, da representação, da imposição. Presta-se à reconhecimento e, portanto, nos aparta da criação. Por isso, o devir é necessariamente minoritário, porque o minoritário carrega em si um impulso que cria formas de existir que diferem de si mesmas. Aquilo que é minoritário, aquilo que é menor, não o é por conta de uma questão numérica; refere-se à resistência, àquilo que tem menos direitos. Por isso, podemos falar em devir-negro, devir-mulher, devir-criança, devir-animal e nunca em devir-homem, devir-branco, já que se relacionam ao maioritário, ao padrão. (ZACHARIAS, 2019, p. 153).

Antes, portanto, é preciso passar pela ideia de impessoalidade. Dirá Deleuze, em “A literatura e a vida”, que o indefinido é tratado equivocadamente como uma máscara pronominal pessoal ou possessiva: “(...) ‘bate-se *numa* criança’ se transforma rapidamente em ‘meu pai me bateu’. Mas a literatura segue a via inversa, e só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal (...)” (1997, p. 13) Ou seja, o que efetivamente atravessa o texto é o *inverso* do que tende a ser apreendido.

É o próprio lobo, ou o cavalo, ou a criança que param de ser sujeitos para se tornarem acontecimentos em agenciamentos que não se separam de uma hora, de uma estação, de uma atmosfera, de um ar, de uma vida. [...] E é de uma vez que é preciso ler: o bicho-caça-às-cinco-horas. [...] Cinco horas é esse bicho!

¹⁵ “Até que ele chegou às grades e ali parou. Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos. E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranquilo de ódio, a olhava. Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo.” (LISPECTOR, 2013, p. 94)

Este bicho é este lugar! “O cachorro magro corre na rua, este cachorro magro é a rua”, grita Virginia Woolf. (DELEUZE, G. e GUATTARI, F., 1996)

Essa noção de totalidade também a encontramos em Clarice. Em *A maçã no escuro* lemos: “como um ponto desenhado sobre o mesmo ponto, a voz do grilo era o próprio grilo, e nada informava” (LISPECTOR, 1989, p. 14).

No texto literário, é do impessoal que emerge a força vital que perpassa (e ultrapassa) as pessoas, e não o oposto. Rodrigo Guimarães dirá, em seu estudo sobre Clarice, que “O eu na escritura de Clarice, muitas vezes atua como um gasto pano de fundo” (2007, p. 55).

Aqui também a própria Clarice diz: “E se eu digo ‘eu’ é porque não ousou dizer ‘tu’, ou ‘nós’, ou ‘uma pessoa’. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu” (1998, p. 5). Lúcida de seu papel e de todos os *terceiros braços*¹⁶ que participam do seu fazer literário. O “eu” clariciano nesse sentido é um sujeito *neutro*, um nu feito de pura potência. A ideia que ronda essa citação é a de que é desde um anterior informe que se fala, mas para que algo se faça palpável é preciso passar por um corpo, por um pessoal (forçosamente equívoco e ao mesmo tempo necessariamente aparente), que simultaneamente possibilita o dito e tangencia o indizível.

3.6 O tambor da escrita

O excesso às vezes sufocante de Clarice trabalha com a sobreposição infinita de imagens, o que oprime na mesma medida em que a escassez inultrapassável do não-dito desestabiliza. Da repetição surge então o silêncio; do excesso, a falta. Vemo-nos com terceiras pernas ou membros a menos na flutuação desta leitura simultaneamente árida e caudalosa.

Abrimos um parêntese aqui para aludir ao deserto cabralino. O que parece estéril pode ser mais fértil, produzindo formas aberrantes, múltiplas, como aponta a paisagem arenosa de certos poemas de João Cabral de Melo Neto. É o caso de “Hospital da caatinga”: “O poema trata a Caatinga de hospital / não porque esterilizada, sendo deserto”, diz o poeta no início, mas sim “O poema trata a Caatinga de hospital / pela ponta oposta do símile ambíguo; / por não deserta e, sim, superpovoada”. Explica o poeta que “Na verdade, superpovoa esse hospital / para bicho, planta e tudo que subviva, / a melhor mostra de estilos de aleijão”. Assim, Cabral

¹⁶ Aqui evidentemente fazemos uma alusão à discussão sobre a terceira perna, presente no início do romance *A paixão segundo G.H.*

subverte a ideia de que a caatinga é desértica, e a aproxima ao hospital não pela esterilidade, mas por suas múltiplas possibilidades de vida – tortas, poliformes, fugindo à lógica ou ao padrão da expectativa, sobrevivendo como o terreno permite.

Podemos pensar que Clarice diz melhor porque diz errado, falho, já que acertar o nome seria já perder a coisa. Então rasurar é gesticular, fazer esse movimento fértil apontando para a coisa.

Essa ponte entre o dizer redundante e a falta que ele instaura também é encontrada em *Água viva*. Aqui recorro a Benedito Nunes: “a repetição (...) não só aumenta a área de silêncio das palavras. Também constitui uma preparação ao silêncio em que finalmente o dizer expressivo mergulha.” (NUNES, 1989, p. 140). Essa ponte entre o dizer redundante e a falta que ele instaura também é encontrada em *Água viva*. E, como Benedito Nunes aponta, dizer exageradamente a mesma coisa é também uma forma de não dizer. O tema latente e constante deste livro, portanto, não é outro senão o silêncio, falta última da linguagem exposta no gesto mesmo de uma busca impossível por inscrever o que foge ao nome.

Pensamos aqui o silêncio como intensificador de significado, apontando de modo mais realçado para o contorno da letra e da voz. O excesso e a falta operam como a errância dessa linguagem quebradiça que se nega a uma racionalidade comunicativa. Para que haja silêncio, é preciso que haja linguagem, da qual o silêncio é a pausa e a ênfase. A falha da linguagem – que, estamos apontando, é a força motriz do texto de Clarice – é portanto é essa modulação que o silêncio vai coroar, articulando *falha e falta* de linguagem.

Sobre esse tópico, Rodrigo Guimarães (2007) aponta que:

O que muitas vezes não se percebe na escritura de Clarice Lispector são os procedimentos que desgastam a palavra e promovem a fuga do significado. A repetição do signo propicia não só a sua repaginação, mas também a porosidade do sentido que promove a exorbitância do entre que, pela variedade dos recursos mobilizados, se aloja entre palavras (GUIMARÃES, 2007, p. 48)

Talvez seja justamente essa fuga do significado que interesse à literatura de Clarice. O ressecamento do próprio código de que fala Eduardo Viveiros de Castro.

Enfim, em todas as estratégias da narradora, nesta variedade dos recursos mobilizados, o fim último que ela parece querer alcançar é uma espécie de totalidade. Quando fica obcecada em torno de um só tema ou quando insiste na mudez, quando investiga profundamente o eu ou quando avança para o animalesco e inumano, quando caminha desde a fenda criadora ou estanca no erro infértil – em todo esse jogo, Clarice parece querer abarcar o

todo, assim fraturando-se. Essa imensidão figura também no interior da própria narradora: “Que fazer quando sinto totalmente o que as outras pessoas são e sentem? Vivo-as mas não tenho mais força.” (1998, p. 49).

O poder que ela possui ao mesmo tempo a incapacita, grandeza esmagadora que é, e o cansaço é recorrente: “Ah viver é tão desconfortável. Tudo apertado: o corpo exige, o espírito não para, viver parece ter sono e não poder dormir – viver é incômodo.” (1998, p. 89). Mesmo a sinestesia aparece como sintoma dessa tentativa de totalidade: “Que estou fazendo ao te escrever? Estou tentando fotografar o perfume.” (1998, p. 50), abarcando as múltiplas possibilidades de sentir e de experienciar o mundo. Os *afectos* não param: “que febre: não consigo parar de viver”. (1998, p. 89). E mesmo quando alguma tranquilidade se instaura, é só aparentemente que o faz. Num estrato mais profundo o mundo está sempre para eclodir: “O mar calmo. Mas à espreita e em suspeita. Como se tal calma não pudesse durar. Algo está sempre por acontecer.” (1998, p. 49).

Voltemos ainda uma vez ao texto de Roberto Corrêa dos Santos:

Como a história e a literatura têm vários começos, não nos resta senão, após aludirmos e aludirmos, reconhecer o fatal ensinamento da tautologia, enquanto afirmação de uma afirmação, que faz, enfim, tendo-se avaliado, constatar que isto é isto. “Mas era só isto?”, indagaria afirmando, surpresa, G.H. — dizendo a nós e a si que melhorar pode ser regressar de novo à coisa, que sempre esteve ali, mas que para ser olhada exigiu experimentar e relatar; que melhorar pode ser aceitar o mau gosto (das coisas e das palavras) e lidar com a abaulada superfície do banal; que melhorar é despojar-se de uma linguagem, imitativa e segura, para se criar uma outra, alusiva e instável, para logo a seguir sabermos que o lugar comum de que nos afastamos é solo tão comum, tão comum, que impõe de outro modo o ato de leitura. (SANTOS, 2012, p. 149)

Essa tautologia a que faz referência Corrêa dos Santos não deixa de ser essa gagueira, esse estranhamento da língua, agora como uma espécie de tambor repetindo o óbvio – que, ao ser repetido, é necessariamente estranhado. A onomatopeia de que falava Clarice em *Água viva* passa a dizer sua própria fissura no gesto mesmo da repetição. E repetir é diferir – impondo-se, assim, *outro modo* do ato de leitura, restando inclusive a ideia de que tudo pode ser reescrito.

Abrindo uma fissura na repetição e no estranhamento, a própria Clarice vai dizer em *Água viva*: “E acontece o seguinte: quando estranho uma pintura é aí que é pintura. E quando estranho a palavra aí é que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a

vida” (1998, p. 84). Quando a coisa rompe com o nome e a expectativa é quebrada, aí é que se dá o acontecimento, porque em Clarice o ponto de realização se dá nessa abertura proporcionada pelo rompimento.

3.7 Voz inumana

Falar sobre a literatura de Clarice Lispector é sempre cortejar o impronunciável. E, se Clarice devém bicho em seu texto é porque, num movimento necessariamente duplo, traz a imagem do animal para a narrativa ao mesmo tempo em que ela própria se aproxima dele, incorporando essa *voz inumana* no gesto mesmo de gaguejar sua escrita: “Conheci um ‘ela’ que humanizava bicho conversando com ele e emprestando-lhe as próprias características. Não humanizo bicho porque é ofensa – há de respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo” (LISPECTOR, 1998, p. 45), dirá em *Água viva*.

O trecho ressoa, com poucas alterações, sua crônica “Bichos”, na qual afirma:

Quem se recusa à visão de um bicho está com medo de si próprio. Mas às vezes me arrepio vendo um bicho. Sim às vezes sinto o mudo grito ancestral dentro de mim quando estou com eles; parece que não sei mais quem é o animal, se eu ou o bicho, e me confundo toda, fico ao que parece com medo de encarar meus próprios instintos abafados que, diante do bicho, sou obrigada a assumir, exigentes como são, que se há de fazer, pobre de nós. [...] Mas eu não humanizo os bichos, acho que é uma ofensa – há de respeitar-lhes a natura – eu é que me animalizo. (LISPECTOR, 2000, p. 334).

Quando Clarice Lispector, novamente em *Água viva*, diz que o verdadeiro pensamento “parece ser sem autor” (1998, p. 82), intui que pescar uma verdade é tocar, ainda que de raspão, ainda que tangenciando, como no gesto agambiano, o escuro do texto, e ali não há um dono do discurso, há o impessoal por excelência.

Rodrigo Guimarães (2007) faz uma contraposição entre o que propõe a filosofia de Wittgenstein em relação à comunicação lógica e o que realiza Clarice em seus textos:

Somente em uma tentativa inteiramente utópica de se construir uma linguagem logicamente perfeita, tal como se observa no de Ludwig Wittgenstein, que a tautologia e a contradição deve ser eliminadas a qualquer custo. Clarice Lispector, ao contrário do pensador austríaco, promove intenso choque entre significantes e, não raras vezes, a colisão do significante com seu reflexo no espelho: “A vida come a vida” (HE, p. 85); “a fricção delicada do silêncio contra o silêncio” (ME, p. 16); “Talvez soubesse que também a necessidade de destruir amor era o próprio amor porque amor é também luta contra amor (ME, p. 68); ou ainda: “Eu era agora pior do que eu mesma.” (PSGH, p. 128) Verifica-se, de maneira mais explícita no último exemplo, que o significante se repete (eu-eu), mas não o significado. O que temos aí é o par

eu-mim, ou, no jargão psicológico, eu-self. Na linguagem de Clarice, trata-se do embate, sempre tenso, do eu (como instância que se relaciona com os códigos linguísticos, identitários e sociais) com a impessoalidade do Ser, nomeada por Clarice de it (AV), neutro (PSGH), ou por outros procedimentos não circunscritos a uma só palavra. (GUIMARÃES, 2007, p. 55)

É insistindo na gagueira do texto que Clarice pode alcançar – ou vislumbrar alcançar – o it, o neutro, o escuro do texto. Alexandre Nodari (2015) vai apontar como em *A paixão segundo G.H.* a protagonista perde sua constituição humana: “O que G.H. perde deliberadamente são seus atributos, suas qualidades, sua individualidade, mas também sua especificidade, isto é, sua ‘formação humana’, sua ‘montagem humana’” (NODARI, 2015, p. 146), e cita o romance: “Diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos” (LISPECTOR, 1997, p. 45).

Ainda sobre *A paixão segundo G. H.*, Victor da Rosa aponta que

depois de tudo, G.H. perde também a autonomia sobre a própria condição de humanidade: “Ser é ser além do humano”. A paixão de G.H., essa paixão sem nome, não se apresenta para a personagem como um estado de felicidade, mas um estado de contato; contato talvez entre seu lado visível e sua parte reprimida, entre humanidade e inumanidade, entre a beleza e o horror, forma e informe, sala e quarto de empregada, mas no fundo nada disso importa tanto: o que importa parece ser justamente a procura, a tentativa, depois a desistência – “A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio” – e finalmente o retorno. (ROSA, 2011).

Esse esforço que não resulta em vitória propriamente, mas que vale por si, é a mola propulsora da escrita de Clarice. É a procura em si o que interessa ao texto clariciano, investigativo.

Em *A paixão segundo G. H.*, a narradora diz em tom de lamento: “Eu havia humanizado demais a vida.” (LISPECTOR, 1997, p. 11). Buscando esse outro modo de produzir linguagem, a escrita de Clarice aposta no risco de esquecer a racionalidade – marca humana – e resvalar para, como ela apontará, “o neutro artesanato da vida” (LISPECTOR, 1997, p. 59).

Ainda sobre essa recusa à racionalização lógica, Pamela Zacharias conclui seu texto sobre o teor filosófico da literatura de Clarice Lispector com uma reflexão sobre algumas personagens infantis em sua obra, aproximando-as não de *memórias*, mas de *despersonificações*:

Todas essas personagens infantis fogem de uma imagem clichê de infância. Ao depararem-se com o imprevisível, como é o caso do amor ou da morte,

experienciam estados novos, em que um olhar de descoberta, característico da infância, faz-se valer. No entanto, isso ocorre juntamente com experiências fortes e violentas que as arrebatam. Podemos perceber, então, que há no devir-criança que mobiliza fragmentos dessas histórias uma desterritorialização da infância. Algo que é próprio do devir: desterritorializar, lançar-nos a zonas de indeterminações e incertezas. Não são memórias de um vivido, mas sensações que atravessam despersonificando, fazendo vacilar o “eu” por trás das personagens. (ZACHARIAS, 2019, p. 155)

Assim, insistindo em outras formas de entrar em contato com o mundo, formas essas que procuram desviar da lógica racional, Clarice não raro traz a figura da criança para o centro da narrativa, cujo ponto de vista pode, a partir daí, captar o mundo com outra ordem de frescor. No nosso primeiro capítulo, vimos como isso acontece parcialmente em *Perto do coração selvagem* na figura da Joana ainda criança. No nosso quarto capítulo, passaremos mais detidamente para a análise de três contos que optam pelo protagonismo infantil e portanto pelo ponto de vista da criança.

Foi como adulto então que eu tive medo e criei a terceira perna?

Mas como adulto terei a coragem infantil de me perder?

Clarice Lispector em *A paixão segundo G H*

CAPÍTULO IV

As vozes infantis de A legião estrangeira

Pensamos no poder da pergunta em Clarice. No poder das soluções que não são fáceis. Das inversões, das junções de coisas antagônicas, da importância do grotesco (mesmo do monstro) para que haja vida (basta lembrar os ratos da crônica sobre Brasília, sem os quais o lugar pareceria estéril),¹⁷ pensamos mesmo na humanidade como um elemento rejeitado pela narrativa, que prefere a via oposta: se animalizar e buscar o cru e o cruel. Pensamos aqui como a limpeza é estéril também na linguagem, onde o racional, ordenado e retilíneo – o limpo – diz menos, atrofia o poder da palavra, ele próprio com seus limites, com suas falhas, mas sendo isso mesmo também algo produtivo, mais produtivo do que a linguagem racional.

Partindo dessa perspectiva que construímos até aqui, neste capítulo passaremos a comentar outro modo de subverter a lógica racional na narrativa clariciana: o ponto de vista infantil, a visão de mundo da perspectiva da criança.

4.1 Tensão conflitiva

A partir do conceito de “tensão conflitiva”, cunhado por Benedito Nunes (1989, p. 84), compreendemos o momento de crise interior correspondente ao núcleo do conto na maioria dos casos de Clarice Lispector. Evitando o termo “epifania” (como já foi discutido no primeiro capítulo) para designar essa fratura do eu, estratégico em toda a escrita clariciana, pretendemos analisar o ápice dessa tensão interna e as peculiaridades de seus desdobramentos no sujeito em formação, a criança, em três contos do livro *A legião estrangeira*.¹⁸ Escolhemos “Os desastres de Sofia”, “Evolução de uma miopia” e “A legião estrangeira” para abordar a inversão do eixo de dominância no conflito entre a criança e o adulto, este submetido à inesperada superioridade daquela, especialmente no primeiro (“amava-o [ao professor] como uma criança que tenta distraidamente proteger um adulto” LISPECTOR, 1999, p. 11) e no último caso (“Ofélia, ela

¹⁷ Diz a crônica que Brasília “Foi construída sem lugar para ratos. Toda uma parte nossa, a pior, exatamente a que tem horror de ratos, essa parte não tem lugar em Brasília. Eles quiseram negar que a gente não presta. Construções com espaço calculado para as nuvens. O inferno me entende melhor. Mas os ratos, todos muito grandes, estão invadindo. Essa é uma manchete nos jornais.”

¹⁸ Neste capítulo utilizaremos a edição da Rocco, de 1999.

dava-me conselhos. Tinha opinião formada a respeito de tudo” *Ibid.*, p. 100), nos quais as crianças – duas meninas – apresentam comportamentos de inclinação controladora. Em “Evolução de uma miopia”, também a criança – desta vez, um menino – ensaia um almejado controle da situação futura (“Na semana que precedeu ‘o dia inteiro’, começou por tentar decidir se seria ou não natural com a prima” *Ibid.*, p. 77), embora não o alcance na sua totalidade.

Faz-se importante, portanto, analisarmos não só a tensão conflitiva como instância nuclear do conto, mas também os outros recursos narrativos da sua construção. Nossa proposta é analisar os seguintes eixos: 1) como se dá a ruptura na relação de causalidade entre os acontecimentos, manifestada por aparentes desconexões ou desproporções entre o gatilho e a explosão do conflito; 2) implicações em relação ao modo pelo qual a temporalidade é trabalhada; 3) relações entre a tensão conflitiva e o clímax ou o anticlímax.

4.2 Representações da infância na literatura

Ao refletir sobre a infância na literatura brasileira em *O menino na literatura brasileira*, Vânia Maria Resende assinala que a habilidade do autor para evocar a infância em sua escrita está em saber apreender o estado de fantasia da criança:

a complexidade de um texto está não na matéria de que o escritor se valha, mas no como a lê, numa atitude de evocação e transformação que a escritura pressupõe. Se a infância é evocada no processo da escritura de alguns escritores, resta saber se serão suficientemente habilidosos para não deixar a sua seriedade adulta prejudicar a ludicidade da criança que eles querem recuperar na sua escrita. A habilidade estará, exatamente, no saber brincar com seriedade: certos escritores são naturalmente propensos à reconciliação da atitude do escritor, que é sempre um jogador, com a da criança que, em geral, vive um estado de fantasia. (RESENDE, 1988, p. 22)

Sobre este “brincar com seriedade”, que distingue a “seriedade adulta” da “ludicidade da criança”, cabe uma análise mais complexa. Simone Curi, em *A escritura nômade em Clarice Lispector*, afirma que a criança, na obra de Clarice, é apresentada fora das molduras convencionais que distinguem o que é infantil do que é adulto. Diz Curi:

A criança, em Clarice, é apresentada em composição longe de toda construção familiar, edipiana. Expondo o corpo às iniciáticas investidas do conhecer-se. Por vezes, tal experiência coloca as crianças (e o leitor) face a uma realidade aguda. Como na estranha impressão causada pelo reconhecimento da antiga fábula: como a da menina que não se deixa devorar, em “Os desastres de Sofia”. As perguntas e respostas não soam infantilmente assustadoras ou aliciadoras. Elas diretamente põem de lado um desnecessário esforço de

interpretar, assim aparecem as releituras claricianas da infância. (CURI, 2001, p. 46)

A imagem da infância na obra de Clarice Lispector problematiza a visão tradicional e mitificada da criança. Lembremos aqui que Clarice também escreveu diversas obras voltadas para o público infantil – *O mistério do coelho pensante*, *A mulher que matou os peixes*, *A vida íntima de Laura*, entre outras. Nelas, a autora tampouco pacifica ou idealiza a figura da criança. Fanny Abramovich, em *O mito da infância feliz*, questiona justamente essa imagem idílica da infância, citando como exemplo a representação da criança na obra de Clarice (ABRAMOVICH, 1983, p. 9). Eliana Yunes, em *Infância e infâncias brasileiras: a representação da criança na literatura*, também põe em questão a mitificação da infância. A autora observa que o conceito de infância nas obras da literatura brasileira comporta representações que se opõem:

Uma, a imagem idealizada da criança feliz cujo crescimento significa a expulsão do paraíso dos desejos satisfeitos onde não havia mágoas ou dores. Outra, mais realista, em que a criança aparece como vítima do distanciamento que preside as relações criança adulto — é como se, além de não conviverem num mesmo tempo — o presente —, tampouco partilhassem o mesmo espaço. (YUNES, 1986, p. 305)

Em *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*, Jeanne Marie Gagnebin, determinando como marco inicial o livro de Jean-Jacques Rousseau, *Emílio* (1762), percorre as origens da noção de infância. Gagnebin identifica então duas grandes linhas de aproximação entre a infância e a filosofia. A primeira delas, que chega até a contemporaneidade mediada pelo racionalismo cartesiano, situa a infância como condição próxima ao estado animalesco e primitivo. Irracionais, portanto, as crianças devem ser corrigidas em suas tendências egoístas e impulsivas. A segunda linha de orientação, que nos alcança por intermédio do romantismo de Rousseau, oferece-nos uma imagem idealizada da criança.

O in-fans não é mais, pois, o rastro vergonhoso de nossa natureza corrupta e animal, mas sim, muito mais, o testemunho precioso de uma linguagem dos sentimentos autênticos e verdadeiros, ainda não corrompidos pela convivência mundana. Assim se elabora uma pedagogia do respeito à criança, da celebração de sua naturalidade, de sua autenticidade, de sua inocência em oposição ao mundo adulto onde reinam as convenções. (...) É que depois da infância — território do pecado —, Rousseau inaugurou um motivo muito mais forte hoje: a infância como paraíso perdido mas próximo. (GAGNEBIN, 2005, p. 177)

Em confluência com a noção mais animalesca de infância, em oposição à noção idealizada, são diversos os exemplos que aproximam a criança e o animal na obra de Clarice Lispector. Para ficarmos em um exemplo, em “Os desastres de Sofia”, a própria narradora faz a associação: “Aquele meu colégio, alugado dentro de um dos parques da cidade, tinha o maior campo de recreio que já vi. Era tão bonito para mim como seria para um esquilo ou um cavalo.” (LISPECTOR, 1999, p. 16). Em *O drama da linguagem*, Benedito Nunes reflete sobre o papel dos animais na obra de Clarice:

Os animais gozam, no mundo de Clarice Lispector, de uma liberdade incondicionada, espontânea, originária, que nada — nem a domesticação degradante de uns, nem a aparência frágil e indefesa de outros — seria capaz de anular. Se o reino que eles formam está (...) firmemente assentado na própria Natureza, é porque se acham integrados ao ser universal de que não se separaram e de que guardam a essência primitiva, ancestral e inumana (...). Movendo-se sempre “no ventre que os gerou”, os animais possuem a existência e o ser, sem descontinuidade. Ao contrário de nós, participam atualmente do cerne, do núcleo das coisas, da vida divina. (NUNES, 1989, p. 132)

Lado a lado com as crianças, os animais “participam (...) do núcleo das coisas”. Em “A legião estrangeira”, por exemplo é um animal que suscitará a transformação de Ofélia na criança que ela se negava a ser. Passemos, assim, para a análise mais detida dos três contos de Clarice Lispector.

4.3 A infância nos três contos de *A legião estrangeira*

Anderson Luís Nunes da Mata, em seu artigo intitulado “Infância na literatura brasileira contemporânea: tema, conceito, poética”, afirma:

É nesse espaço que a fala da criança, enquanto voz que se articula no texto, pode ser um atestado de superação da infância. Artificiosa, essa fala quase sempre é elaborada por um autor/narrador/personagem adulto que retoma uma infância, sua ou não. Desse modo, ela contém em si mesma o atestado de que não é uma fala infantil, pois o in-fante não fala, não diz, não se faz ouvir. Essa aparente impossibilidade, no entanto, tenta ser superada pelo exercício da memória ou da observação. É aí que entra o narrador que lembra ou o narrador que descreve. A infância, nesses casos, surge como nostalgia ou trauma, na memória; encantamento ou perversidade, na observação. Os aspectos simbólicos e alegóricos da infância, nesses casos, combinam-se com a tematização, constituindo planos de leitura que se articulam, ora em paralelo, ora se entrecruzando. O falseamento, nesses casos, mantém a tensão com o referente impossível por meio da artificialidade manifesta. É ela que garante a politização do processo representacional da infância, sem necessariamente

resvalar no paradoxo da fala do subalterno de Gayatri Spivak (2014). (MATA, 2015, p. 17)

A observação de Mata é muito útil para a análise dos três contos de Clarice Lispector. A “fala artificiosa”, distanciada de características da linguagem infantil, é elaborada “pelo exercício da memória” pela Sofia adulta em “Os desastres de Sofia”; “pelo exercício (...) da observação” pelo narrador em terceira pessoa de “Evolução de uma miopia” (narrador este que não é uma criança); e tanto pelo exercício da memória quanto pelo da observação no caso da narradora adulta, vizinha da menina Ofélia, em “A legião estrangeira”. Neste último caso, a narradora rememora, no primeiro plano temporal da narrativa, a época em que conheceu e observou Ofélia.

Os três contos têm início sob uma perspectiva que marca a relação entre adulto e criança que será desdobrada no texto. Em “Os desastres de Sofia”, lemos:

Qualquer que tivesse sido o seu trabalho anterior, ele o abandonara, mudara de profissão, e passara pesadamente a ensinar no curso primário: era tudo o que sabíamos dele. O professor era gordo, grande e silencioso, de ombros contraídos. (...) E eu era atraída por ele. (LISPECTOR, 1999, p. 11)

O narrador, que em um primeiro momento parece ser em 1ª pessoa do plural, logo se individualiza na narradora protagonista. É Sofia quem narra a história, e seu foco é a figura do professor, que a atrai. Já em “A legião estrangeira”, a ótica se inverte, e é a adulta quem narra história sobre a criança:

Se me perguntassem sobre Ofélia e seus pais, teria respondido com o decoro da honestidade: mal os conheci. Diante do mesmo júri ao qual responderia: mal me conheço – e para cada cara de jurado diria com o mesmo límpido olhar de quem se hipnotizou para a obediência: mal vos conheço. (LISPECTOR, 1999, p. 95)

A imagem do júri, índice importante para o clímax do conto, será analisada mais à frente. Agora importa observar que esta narradora confessa igualmente mal ter conhecido a criança e mal conhecer a si mesma, o que em outras palavras pode ser dito que ela conheceu a criança tanto quanto se conhece, o que provoca incerteza no leitor sobre o quanto realmente a narradora sabe de Ofélia. Aguçada a curiosidade do leitor, será Ofélia o foco de atenção desta narrativa.

Por último, “Evolução de uma miopia” tem o seguinte início: “Se era inteligente, não sabia. Ser ou não inteligente dependia da instabilidade dos outros. Às vezes o que ele dizia

despertava de repente nos adultos um olhar satisfeito e astuto. (...)” (LISPECTOR, 1999, p. 75). Diferentemente dos outros dois contos, este é narrado em terceira pessoa, e a criança é percebida por um narrador que participa de seus pensamentos. O enfoque neste caso recai sobre a percepção da criança sobre si mesma, que é falha e que varia conforme a reação dos adultos na maior parte da narrativa. Novamente, portanto, a relação entre criança e adulto é tematizada.

Sofia não sabe o que se passou anteriormente com o professor; a imagem de Ofélia é matéria mais da memória do que do conhecimento da vizinha; e o garoto míope pouco tem certeza sobre si ou sobre os instáveis adultos que o rodeiam. Assim, podemos estabelecer que são as relações de desconhecimento (e de aprendizagem) que movem as personagens que, ao final, descobrirão que o conhecimento não necessariamente está atrelado à razão. A partir de agora consideraremos cada conto separadamente para prosseguirmos com a análise de como a singularidade dessa trajetória de aprendizagem será construída em cada um deles.

4.4 “Os desastres de Sofia” e a descoberta do tesouro

Sobre “Os desastres de Sofia”, Yudith Rosenbaum afirma: “Podemos abordar o presente conto – e toda a obra clariciana – como a construção fantasmática de um sujeito à procura de sua identidade” (ROSENBAUM 1999, p. 52), o que pode ser exemplificado com o seguinte trecho do conto: “eu estava permanentemente ocupada em querer e não querer ser o que eu era, não me decidia por qual de mim, toda eu é que não podia; ter nascido era cheio de erros a corrigir” (LISPECTOR, 1999, p. 14).

Essa busca pela identidade se dá em retrospecto, na medida em que a narrativa em primeira pessoa é feita por uma Sofia já adulta, que narra um episódio entre a Sofia menina e seu professor.¹⁹ Desde o nome da protagonista, que remete a sabedoria, o conto desmistifica certa concepção da criança enquanto aquela que só tem a aprender e também do adulto enquanto aquele que só tem a ensinar. No processo de construção da personagem, a sabedoria contida no nome da menina se une a uma espécie de ruindade:

Sem saber que eu obedecia a velhas tradições, mas com uma sabedoria com que os ruins já nascem – aqueles ruins que roem as unhas de espanto –, sem saber que obedecia a uma das coisas que mais acontecem no mundo, eu estava sendo a prostituta e ele o santo (LISPECTOR, 1999, p.12)

A imagem da prostituta atribuída a uma criança choca o leitor. Não há, portanto, idealização da imagem infantil (porque Sofia se diz sábia e ruim) nem do lugar da criança

¹⁹ Cabe notar aqui que também em *Perto do coração selvagem* a relação entre a criança e o professor é explorada.

(porque ela não se coloca como inferior ao professor) nesta história. A figura da prostituta encontrará seu avesso ao final do conto em “virgem anunciada” (p. 27), o que tampouco remete a uma imagem infantil. A narradora, em outro momento, caracterizará a si mesma ainda como “freira alegre e monstruosa” (p. 13). Yudith Rosenbaum (1999) adjetivará Sofia como “atormentada e demoníaca”, assim como qualificará a Ofélia de “A legião estrangeira” como “cruel”. A imagem da criança não é pacífica em nenhum dos contos.

Sofia afirma que precisa salvar o professor: “cada dia renovava-se a mesquinha luta que eu encetara pela salvação daquele homem” (p. 12), numa inversão da hierarquia esperada, em que o adulto é quem protege a criança. No conto, é a criança quem “tenta desastrosamente proteger um adulto” (p. 11). Sobre esse aspecto, Yudith Rosenbaum afirma: “[o] projeto de salvação do professor, que é antes salvar-se a si mesma, está fundado, paradoxalmente, nos mecanismos sádicos de provocação e desobediência, que a pequena Sofia exerce com maestria” (ROSENBAUM, 1999, p. 55).

Não é apenas a relação entre a menina e o professor que se mostra tensa. A relação conflituosa da menina com o próprio corpo, revelando um eu sem unidade, fica explícita no seguinte trecho:

(...) só tinha tempo de crescer. O que eu fazia para todos os lados, com uma falta de graça que mais parecia o resultado de um erro de cálculo: as pernas não combinavam com os olhos, e a boca era emocionada enquanto as mãos se esgalhavam sujas – na minha pressa eu crescia sem saber para onde. O fato de um retrato da época me revelar, ao contrário, uma menina bem plantada, selvagem e suave, com olhos pensativos embaixo da franja pesada, esse retrato real não me desmente, só faz é revelar uma fantasmagórica estranha que eu não compreenderia se fosse a sua mãe. (LISPECTOR, 1999, p. 15)

A percepção dissociada do próprio corpo reflete exteriormente um conflito interno gerado pela busca por uma identidade. Entendemos que essa falta de unidade será refletida na linguagem utilizada no conto: nas antíteses, nos paradoxos e no rompimento da lógica entre causa e consequência em algumas passagens que citaremos a seguir. Rosenbaum pontua a importância da contradição em “Os desastres de Sofia”:

a figura do paradoxo aparece como o principal elemento estruturante desse conto, ao mesmo tempo em que denuncia o paradoxal mundo interno das personagens, bem como o vínculo que as une. Na verdade, vemos que a própria narrativa é paradoxal, na medida em que vai se contradizendo inúmeras vezes, deixando claro que não há uma construção definitiva e que o ser está em perpétua transformação. (ROSENBAUM, 1999, p. 54)

Rosenbaum chama atenção para as antíteses que permeiam o conto, e exemplifica algumas delas: “controlada impaciência” (LISPECTOR, 1999, p.11), “prêmio inútil” (LISPECTOR, 1999, p. 18), “assustadora esperança” (LISPECTOR, 1999, p. 12). Veremos mais adiante que em “Evolução de uma miopia” Clarice se utilizará tanto de um recurso oposto, ao pontuar a narração com reiterações excessivas – o que indicará a necessidade de autoafirmação do protagonista –, quanto desse mesmo recurso antitético, quando, ao final da trama, essa necessidade de autoafirmação desaparecer.

Em “Os desastres de Sofia”, além do paradoxo e das antíteses, o encadeamento dos fatos por diversas vezes não segue o caminho lógico esperado e frustra a expectativa do leitor: “Bem devagar vi que o professor era muito grande e muito feio, e que ele era o homem da minha vida” (p. 19-20); “(...) começava a me dar conta de algo muito pior. A súbita falta de raiva nele. (...) Sua falta de raiva começara a me amedrontar, tinha ameaças novas que eu não compreendia” (p. 21); “Tive que engolir como pude a ofensa que ele me fazia ao acreditar em mim” (p. 24); “a prece mais profunda é a que não pede mais” (p. 25); “Tudo o que em mim não prestava era o meu tesouro” (p. 27). A falta de síntese, presente no conto, fica clara na voz da protagonista: “Entendia eu tudo isso? Não. E não sei o que na hora entendi” (LISPECTOR, 1999, p. 27). A relação de exemplos é longa, e poderia estender-se ainda mais, o que mostra a produtividade desta estratégia da frustração na escrita de Clarice. Também o leitor é levado a reorganizar seu pensamento e sua relação de causalidade.

Em oposição ao desentendimento de Sofia, a figura do professor representa a do saber racional. No entanto, é ele quem se encanta com a composição da garota, que passa a se mostrar, aos olhos do mestre, como uma escritora em potencial. As referências metanarrativas não são raras no conto, o que nos dá a ver o possível futuro ofício de escritora: “meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias” (LISPECTOR, 1999, p. 12). “É que outros [motivos] fazem outras histórias” (p. 28), diz Sofia, deixando em aberto a possibilidade de outras histórias serem criadas, mas a essas não temos acesso.

A tensão conflitiva entre Sofia e o professor se dá no instante em que ele a chama para devolver sua redação, e o momento em que a menina observa o rosto do professor – os olhos, depois o sorriso – é ao mesmo tempo deflagrador de um enjoo estranho em seu corpo e do clímax da trama do conto. O sorriso de satisfação do professor, aprovando com encantamento a redação que a menina fizera, sobre descobrir um “tesouro que está escondido onde menos se espera” (p. 21), provoca na menina constrangimento, em seguida medo, por fim náusea (p. 22). Em seguida, o ápice das sensações corporais, as quais a menina estranha, faz com que ela fique “prestes a vomitar” diante daquele sorriso (p. 22):

Vi tão fundo quanto numa boca, de chofre eu via o abismo do mundo. Aquilo que eu via era anônimo como uma barriga aberta para uma operação de intestinos. Vi uma coisa se fazendo na sua cara – o mal-estar já petrificado subia com esforço até a sua pele, vi a careta vagorosamente hesitando e quebrando uma crosta – mas essa coisa que em muda catástrofe se desenraizava, essa coisa ainda se parecia tão pouco com um sorriso como se um fígado ou um pé tentassem sorrir, não sei. (LISPECTOR, 1999, p. 22)

A visão que Sofia tem do sorriso do professor reconfigura o corpo do outro de modo monstruoso e o seu próprio de modo inquietante. A transformação da percepção dos corpos na tensão conflitiva acompanha mudanças profundas no interior dos dois personagens. Ele, que passara “pesadamente a ensinar” (p. 11), reencontra, pela capacidade criativa do texto de Sofia, o sorriso perdido em um passado que a aluna (e também o leitor) desconhece e que tanto a desconcerta. Já Sofia começa a descobrir o seu próprio “tesouro onde menos se espera” (p. 25): “oh, não, não, coitadinho dele, (...) de tal modo ele precisara (...) que até eu me transformara em tesouro” (p. 25).

Sobre os desdobramentos do clímax neste conto, Nádía Gotlib nos diz que:

A troca de olhares simula não só a comunicação entre os dois, pela via da linguagem escrita, ou da história contada por ambos, mas a reversão entre o que se diz e o que se recebe: o que era ‘mal’ é percebido como ‘bem’, o que era ‘bem’ é recebido como ‘mal’. Ou seja, o tesouro que se disfarça e que está escondido onde menos se espera é não só o ‘assunto’ das duas histórias, mas é também a ‘moral’ dessa história de sedução: a aluna ‘engana’ o professor, tenta físgá-lo com suas garras maléficas, mas, ao enganá-lo, ou físgá-lo, por ele é enganada ou físgada. Ambos encontram-se na rede dessa história de amor. Ambos viram tesouros, que de repente e mutuamente se descobrem. (GOTLIB, 1995, p. 145)

Em relação à temporalidade, além de marcar no corpo os “desafios da puberdade” (ROSENBAUM, 1999, p. 58), este conto não deixa de assinalar esse esgarçamento também na linguagem. Habituais da narrativa clariciana, a digressão e a dilatação temporal se fazem presente, por exemplo, quando o professor faz o tempo de Sofia se alargar num “abismal minuto”: “era um choque deparar em carne e osso com o homem que me fizera devanear por um abismal minuto antes de dormir. Em superfície de tempo fora um minuto apenas, mas em profundidade eram velhos séculos de escuríssima doçura” (p. 12). Dirá mesmo a narradora que “morrer é ininterrupto” (p. 23). Dilatado é o tempo desta aprendizagem. Passemos para a próxima.

4.5 “Evolução de uma miopia” e a imprevisibilidade permanente

Se em “Os desastres de Sofia” o conhecimento racional do professor não lhe garante superioridade em relação à aluna, detentora de outra espécie de saber, também em “Evolução de uma miopia” a inteligência racional será posta em xeque. O menino deste segundo conto está sujeito ao julgamento dos adultos: “Outro nome que a instabilidade dos adultos lhe dava era o de ‘bem comportado’, de ‘dócil’. Dando assim um nome não ao que ele era, mas à necessidade variável dos momentos.” (LISPECTOR, 1999, p. 77). A falta de estabilidade fica representada também na ausência de nome do garoto, que é designado apenas pelas flutuantes adjetivações dos adultos.

A única característica assinalável do menino é que ele é míope, mas ainda assim, como o título indica, ela é instável, progressiva. Sua miopia funciona como clara metáfora de insuficiência, de uma visão irregular das coisas, para as quais não existe uma resposta segura e única. A univocidade de sentido, portanto, é refutada tanto em “Os desastres de Sofia” quanto em “Evolução de uma miopia”. O menino deste conto progressivamente distancia-se do código dos adultos, estes que tentam rotulá-lo com “nomes”, e se deixa invadir por um olhar curioso e perplexo, permanentemente instável, que simboliza a aceitação desta imprevisibilidade que caracteriza a sua percepção física e emocional das coisas.

A virada da trama começa a se dar “quando lhe disseram que daí a uma semana ele iria passar um dia inteiro na casa de uma prima” (p. 77). A partir daí, tentando ter controle da futura situação, o menino antecipa, com intensa expectativa, vários possíveis problemas e correspondentes soluções imaginárias que poderiam ocorrer naquele “dia inteiro”:

Durante a semana que precedeu “o dia inteiro”, não é que ele sofresse com as próprias tergiversações. Pois o passo que muitos não chegam a dar ele já havia dado: aceitara a incerteza, e lidava com os componentes da incerteza com uma concentração de quem examina através das lentes de um microscópio.

À medida que, durante a semana, as inspirações ligeiramente convulsivas se sucediam, elas foram gradualmente mudando de nível. Abandonou o problema de decidir que elementos daria à prima para que ela por sua vez lhe desse temporariamente a certeza de “quem ele era”. Abandonou essas cogitações e passou a previamente querer decidir sobre o cheiro da casa da prima, sobre o tamanho do pequeno quintal onde brincaria, sobre as gavetas que abriria enquanto ela não visse. E finalmente entrou no campo da prima propriamente dita. De que modo devia encarar o amor que a prima tinha por ele? (LISPECTOR, 1999, p. 79)

Ainda tentando enxergar através de lentes, o menino tenta antecipar os pormenores da visita. Quando finalmente o esperado dia chega, o protagonista nota que um desses detalhes

havia lhe escapado: o dente de ouro da prima: “No entanto, havia negligenciado um detalhe: a prima tinha um dente de ouro, do lado esquerdo. E foi isso – ao finalmente entrar na casa da prima – foi isso que num só instante desequilibrou toda a construção antecipada” (LISPECTOR, 1999, p. 79). O choque ao perceber o dente de ouro “com o qual ele não havia contado” (p. 80) é sucedido pela “surpresa do amor da prima” (p. 80). E é este “amor impossível” (p. 80), e o detalhe também inesperado de ele se sentir amado, que faz com que o menino aceite a imprevisibilidade das coisas.

O início do conto é permeado por várias reiteraões excessivas, indicando a necessidade de autoafirmação do protagonista: “Alguma coisa lhe havia escapado. A chave de sua inteligência também lhe escapava” (p. 75); “para tentar apoderar-se da chave de sua ‘inteligência’” (p. 76); “que a sua própria chave não estava com ele, a isso ainda menino habituou-se a saber” (p. 76); “E que a chave não estava com ninguém, isso ele foi aos poucos adivinhando” (p. 76); “foi exatamente por intermédio desse estado de permanente incerteza e por intermédio da prematura aceitação de que a chave não está com ninguém” (p. 76). Ao final do conto, essa necessidade de autoafirmação desaparece e do mesmo modo as reiteraões somem, dando lugar a antíteses: “desejo irrealizável” (p. 81), “ideal inatingível” (p. 81), “imprevisibilidade permanente” (p. 80).

Na trama, o menino passa a ver justamente *com, através de* sua miopia. Tanto neste conto quanto em “A legião estrangeira”, como logo veremos, podemos dizer que a criança de fato torna-se criança quando aceita o não-saber e a falta de controle da situação. Concluimos com Maria Cecília Garcia Londres, em *Uma proposição de leitura para o conto de Clarice Lispector*, que:

A miopia evolui na medida em que o aprendizado (...) vai se fazendo, e a comparação inicial da terceira parte — “como se a miopia passasse” — não remete exatamente à recuperação da visão orgânica, mas é retificada logo a seguir: “Foi apenas como se ele tivesse tirado os óculos, e a miopia mesmo é que o fizesse enxergar”. A miopia está, pois, na razão direta do conhecimento: a cada passo na aprendizagem do imprevisível, sucede um ato de ver através dela, logo, a ação de retirar os óculos é um momento radical na cadeia significativa da linha de “deslocá-los” (...). O verdadeiro conhecimento é pois o que se sabe cegueira, impossibilidade de dominar a confusão, e se aceita como tal. (...) À visão normal, ajustada, estável, vem opor-se a miopia, progressiva, desfocalizadora, cujo único estado definitivo possível é a própria cegueira. (LONDRES, 1973, p. 78-79)

Cada vez mais entregue ao não entender, o menino de “Evolução de uma miopia” assume o estado de gradativa perplexidade, passando a jogar ludicamente com ele. Esta é a sua

aprendizagem. A instabilidade da falta de conhecimento de si exposta no início do texto – “Se era inteligente, não sabia. Ser ou não inteligente dependia da instabilidade dos outros” (p. 75) – encontra seu avesso na “estabilidade do desejo irrealizável” (p. 81) ao final do conto. E o garoto, desistindo de tentar ajustar sua visão, passa a enxergar através de sua miopia: “Foi apenas como se ele tivesse tirado os óculos e a miopia mesmo é que o fizesse enxergar” (p. 81).

O menino aceita a miopia – característica sua, que não dependia da volubilidade dos adultos. Paradoxalmente, também uma característica que, no conto, funciona como uma alegoria da instabilidade e da imprecisão. É aceitando o próprio impasse de enxergar pela miopia que o menino consegue, sem uma síntese conciliadora da tensão conflitiva, ver “claramente o mundo” (p. 81) e aceitar o estado de “permanente incerteza” (p. 76), ou de “imprevisibilidade permanente” (p. 80), sintagmas que trazem em seu paradoxo a irresolubilidade do conto, trazendo o contraponto à lógica racional como modo mais produtivo de narrar a infância.

4.6 “A legião estrangeira”, metamorfose e identidade

Se em “Os desastres de Sofia” é uma composição que desencadeia o tornar-se inocente no professor, e em “Evolução de uma miopia” é o encontro com o inesperado na casa da prima que livra o protagonista de sua busca pela chave da coerência racional do mundo, em “A legião estrangeira” Ofélia torna-se verdadeiramente criança, despiando-se da forjada condição de adulta, ao entrar em contato com um bicho, um pintinho.

Narrado em dois níveis temporais distintos, estruturado em *flashback*, “A legião estrangeira” conta a história de uma adulta (cujo nome não sabemos) que, ao presentear os filhos com um pintinho na véspera de Natal, rememora sua relação com Ofélia, uma criança que fora sua vizinha anos antes. A lembrança se detém especialmente em um episódio, ocorrido num domingo de Páscoa, última vez que a narradora viu a menina. O conto narra a relação de afeto difícil entre ambas, que ao final resultará num momento de transformação e renascimento, como as datas sugestivamente já apontam.

No primeiro nível temporal do conto, a narradora está passando a véspera de Natal com a família. Ao segurar o pintinho nas mãos pela primeira vez a pedido dos filhos, o segundo nível temporal da narrativa é suscitado: “Então estendi a mão e peguei o pinto. Foi nesse instante que revi Ofélia. E nesse instante lembrei-me de que fora a testemunha de uma menina” (p. 98). A palavra “testemunha” aqui, assim como “júri” no início, são indícios do clímax do conto.

A narradora então vai passar a contar seu encontro Ofélia, ocorrido anos antes do tempo da enunciação. A família da menina mudara-se para o prédio da narradora. A menina,

que “tinha opinião formada a respeito de tudo” (p. 100), toca a campainha e apresenta-se com “voz decidida: – Sou eu, Ofélia Maria dos Santos Aguiar” (p. 100), nome que traz tanto a ideia de santidade quanto ressoa o desejo de controle. A narradora, “grande e ocupada” (p. 100), recebe a garota em sua casa, e as visitas passam a se tornar frequentes. Sempre emulando um adulto, em uma dessas visitas Ofélia ouve algo diferente que chama sua atenção: um pintinho piando na cozinha. A partir daí se dá uma transformação, e menina passa a, metamorfoseando-se em si mesma, tornar-se criança. Despida da forjada máscara de adulta, a menina vai ao encontro do bicho e, fora do foco narrativo, supõe-se que por um descuido, Ofélia, agora sem controle da situação, ocasiona a morte do pintinho.

Para Yudith Rosenbaum, “A legião estrangeira” é uma narrativa que “traz a terrível violência de uma menina, que luta desesperadamente para negar sua infância” (ROSENBAUM, 1999, p. 84). Assim como Sofia no primeiro conto aqui analisado e o menino míope no segundo, Ofélia descobrirá a própria condição de criança numa dolorosa trajetória de aprendizagem. Carregando uma tragicidade anunciada já em seu nome, Ofélia mata a mesma ave que a faz despertar para a própria condição de criança.

A figura do júri, que aparece já no primeiro parágrafo do conto, é um indício do crime que acontecerá ao final. Ao longo do texto será gradativamente construída a defesa da menina:

a narradora modifica, do início ao final, sua mirada em relação a Ofélia, assumindo primeiramente a posição de quem acusa personagem tão incômoda, selecionando para o relato as mais minuciosas obsessividades de um caráter perfeccionista. Mas, na medida em que a narrativa prossegue, a narradora, que a essas alturas já se tornou suporte de projeção da simpatia do leitor, arrasta-nos para uma compaixão em relação à pequena criminosa, agora quase uma vítima de si própria. (ROSENBAUM, 1999, p. 85)

A menina, que tinha o “hábito de usar a palavra ‘portanto’ com que ligava as frases numa concatenação que não falhava” (p. 101), romperá a casca de adulta na casa da narradora, ao ouvir o pintinho piar na cozinha. A partir desse contato, todo seu discurso racional, repleto de opiniões formadas, se desfaz, como num rito de passagem à puberdade, mas dado às avessas. Ao descobrir o pinto, que, animal que é, está onde ainda não nasceu a linguagem racional humana, Ofélia renasce para ser criança, como comenta José Américo Pessanha em *Itinerário da paixão*:

Miniatura de adulto (“Sou eu, Ofélia Maria dos Santos Aguiar”) categórica, proverbial, serena diante de um mundo fictício feito só de soluções definitivas

(“Empada de legume não tem tampa”), sem surpresas, resolvido, sem mistério, morto. Ofélia, trágica Ofélia — pura tradição, puro tempo cristalizado, puro culto da memória habitando pequeno corpo de criança-múmia. (...) Mas, como o tesouro de Sofia, que “está onde menos se espera”, Ofélia por momentos renasce. (...) Recobra a infância de seu ser, desperta, abre os olhos, vê. (PESSANHA, 1965, p. 68)

Ofélia é observada agora pela narradora, que, segundo Yudith Rosenbaum (1999), não esconde seu prazer sádico em contemplar a metamorfose da menina. De pretensa adulta, Ofélia “mais e mais se deformava, quase idêntica a si mesma” (p. 106). A criança, “não sem dor”, transforma-se:

Dessa vez os olhos se angustiaram como se nada pudessem fazer com o resto do corpo que se desprendia independente. E mais se alargavam, espantados com o esforço físico da decomposição que dentro dela se fazia. A boca delicada ficou um pouco infantil, de um roxo pisado Olhou para o teto — as olheiras davam-lhe um ar de martírio supremo. Sem me mexer, eu a olhava. Eu sabia de grande incidência de mortalidade infantil. Nela a grande pergunta me envolvia: vale a pena? Não sei, disse-lhe minha quietude cada vez maior, mas é assim. Ali, diante de meu silêncio, ela estava se dando ao processo (...) Ela se agarrava em si, não querendo. Mas eu esperava. Eu sabia que nós somos aquilo que tem de acontecer. Eu só podia servir-lhe a ela de silêncio. E, deslumbrada de desentendimento, ouvia bater dentro de mim um coração que não era o meu. Diante de meus olhos fascinados, ali diante de mim, como um ectoplasma, ela estava se transformando em criança. Não sem dor. (...) (Me ajuda, disse seu corpo, na bipartição penosa. Estou ajudando, respondeu minha imobilidade). (LISPECTOR, 1999, p.)

À semelhança de “Os desastres de Sofia”, a metamorfose acarreta mudanças tanto no adulto quanto na criança. A transformação de Ofélia em criança precisa da mão da narradora, que passa à posição materna de proteção. Transformada, Ofélia vai até a cozinha e, longe da supervisão dos adultos, comete o crime aludido desde o início do conto. Após a morte do pintinho, fato ainda desconhecido pela narradora, segue-se o diálogo:

— Que é?
 — Eu...?
 — Está sentindo alguma coisa?
 — Eu...?
 — Quer ir no banheiro?
 — Eu...?
 (LISPECTOR, 1999, p. 109)

Rosenbaum (1999) aponta que a reiterada indagação do pronome pessoal “eu” acentua que algo da ordem de uma identidade está em sobressalto. Neste conto a dicotomia entre adulto e criança é posta em xeque, uma vez que no início Ofélia tem o controle da situação

tal qual um adulto, enquanto a narradora tem a vulnerabilidade infantil de um “rosto sem cobertura” (p. 101). Mas, mais do que opor adulto e criança, o conto funde as duas entidades quando Ofélia e a vizinha vivenciam a tensão conflitiva do conto: “ela não era mais eu” (p. 109), diz a narradora ao final na metamorfose da menina em criança.

Mais e mais se deformava, quase idêntica a si mesma. Arrisco? Deixo eu sentir?, perguntava-se nela. Sim, respondeu-se por mim. E o meu primeiro sim embriagou-me. Sim, repetiu meu silêncio para o dela, sim. Como na hora de meu filho nascer eu lhe dissera: sim. Eu tinha a ousadia de dizer sim a Ofélia, eu que sabia que também se morre em criança sem ninguém perceber. Sim, repeti embriagada, porque o perigo maior não existe: quando se vai, se vai junto, você mesma sempre estará; isso, isso você levará consigo para o que for ser. (LISPECTOR, 1999, p. 106)

A inversão dos pronomes em “sim, respondeu-se por mim” aponta para a amálgama das duas personagens. A transformação de Ofélia em criança se processa como uma morte e um renascimento (aludidos pela simbologia do domingo de Páscoa). Além da menina, também a narradora se transforma, revivendo a maternidade.

O pintinho, duplicado no presente da enunciação do conto, faz a narradora se lembrar de Ofélia e do pintinho do passado, gatilho do clímax do conto. Ao segurar o pintinho na véspera de Natal, a narradora rememora o pintinho que morrera na Páscoa, anos antes, pelas mãos de Ofélia. O duplo representa o retorno de algo que a narradora não conseguiu ocultar por completo, e que tanto provoca a transformação de Ofélia na criança que se recusava a ser, na sua primeira aparição cronológica da diegese (e segunda, em relação à ordem dos fatos da trama), quanto suscita a narração do segundo plano temporal da narrativa, na sua segunda aparição cronológica da diegese (e primeira, em relação à ordem dos fatos da trama).

Portanto o pintinho, duplicado no conto, é o elo entre o presente e o passado da narrativa, é o elo de aproximação e estranhamento entre as figuras do adulto e da criança das duas personagens e, por fim, é o elo entre a máscara adulta e a autopercepção infantil de Ofélia.

4.7 Potência mágica do olhar

A partir dessas leituras, é possível observar que a força da infância nos textos de Clarice Lispector se relaciona à ideia de liberdade em relação ao pensamento racional. A percepção existencial muitas vezes se apoia na ignorância, como em “Os desastres de Sofia”: “o que quer que eu tenha entendido no parque foi, com um choque de doçura, entendido pela minha ignorância (...) a ignorância e a sua verdade incompreensível” (p. 27). A necessidade de o menino míope encontrar a “chave da inteligência” (p. 75) dá lugar à aceitação da ilogicidade

das coisas. A racionalidade inicial de Ofélia cede lugar à sua metamorfose em criança – em si mesma –, passando a não ter mais controle das situações. A falibilidade da lógica racional é assim tematizada nos três contos.

Ao procurar assumir um ponto de vista da infância, Clarice aproxima os universos adulto e infantil ao apontar que ambos são atravessados pelos mesmos conflitos e questões existenciais. No entanto, se por um lado a narrativa da autora não estabelece um abismo entre a criança e o adulto, por outro lado dá ênfase ao estranhamento mútuo entre os dois. Sofia e o professor estabelecem uma relação tensa de fascínio e estranhamento. O menino míope e a prima vivem, em um dia, uma relação de impasse de um “amor impossível” (p. 80). Ofélia e a vizinha passam a viver respectivamente os papéis de criminosa e testemunha após a morte do pintinho, e “somente a hostilidade [as] unia” (p. 107).

Ainda sobre a infância, Octavio Paz, em seu texto “Dialética da solidão”, aproxima a relação das crianças com a atividade poética:

Pela virtude mágica da linguagem (...) a criança cria um mundo vivente, onde os objetos são capazes de responder às suas perguntas. A língua, despida de suas significações intelectuais, deixa de ser um conjunto de signos e volta a ser um delicado organismo de imantação mágica. Não há distância entre o nome e a coisa, e pronunciar uma palavra é colocar em movimento a realidade que ela designa (...). Falar volta a ser uma atividade criadora de realidades, isto é, uma atividade poética. A criança, em virtude da magia, cria um mundo a sua imagem e assim resolve a sua solidão. (PAZ, 2006, p.182-183)

Paz, ao falar em “magia” e em “atividade criadora de realidades”, distancia do rigor da racionalidade a relação entre a criança e a linguagem. Esta relação, portanto, dá-se na potência criadora da imaginação, em que o estranho e o irracional encontram lugar. Também na narrativa de Clarice Lispector o estranhamento e a irracionalidade apontam para caminhos de leitura que a lógica racional não dá conta.

Lembramos aqui o que diz Benedito Nunes: “Num bom número de contos, associam-se [ao] confronto, de natureza visual, os dois motivos, que são recorrentes nos romances de Clarice Lispector, da *potência mágica do olhar* e do *descortínio contemplativo silencioso*, este interceptando o signo verbal.” (NUNES, 1989, p. 88). Podemos trazer essa potência do olhar infantil para pensar este modo de escapar do signo verbal dos adultos, inserindo no texto uma forma fresca de olhar e de dizer.

Não pretendemos, com esse percurso, amarrar as análises num nó interpretativo definitivo, mas questionar como os impasses, na temática e na forma dos contos reunidos neste

capítulo, refletem uma visão de mundo em que o saber racional não é o saber predominante – sequer o mais adequado.

 Passemos então para as palavras finais, retomando o percurso que este estudo traçou.

Mas há alguma coisa que é preciso ser dita, é preciso ser dita

Clarice Lispector em *A paixão segundo G H*

PALAVRAS FINAIS

Breve percurso

Pensar é fazer perguntas. Assim costuramos nossos fios de raciocínio, de uma questão a outra. Também o crítico, ao se debruçar sobre um texto literário, tenta, se não respondê-las, mapeá-las, conversar com as perguntas que são levantadas ali.

No caso de Clarice Lispector, esse jogo ganha uma camada a mais. Adensa-se porque ali vão grafadas as rasuras de sua escrita, como se esta estivesse se fazendo à medida que a percorremos. O caminho gaguejante na obra clariciana não raro se faz presente por meio de perguntas. Então que ferramentas cabem ao pesquisador para, com o cuidado de não se queimar muito com a escrita fulgurante de Clarice, cavar outras possíveis perguntas que jazem sob as inscritas em seu texto?

A todo momento a narrativa aponta para o quão gastas estão as palavras, por isso diminuídas em sua potência de dizer. É como se Clarice quisesse fazer sua escrita enunciar a palavra pela primeira vez, esta mais uma tarefa inglória a que se propõe, sabendo que não vai se realizar. Porém é essa espécie de horizonte poético que orienta sua busca incessante: dizer pela primeira vez, captar o instante, traduzi-lo em discurso.

A tentativa deste trabalho foi a de pensar o movimento da escrita clariciana, pescar o milagre da sua escrita. Em que repetições, rasuras, perguntas e silêncios seus textos dão a ver aquilo que a linguagem não toca?

Retomemos então nosso percurso. Se na introdução nos questionamos sobre quais perguntas fazer à obra de Clarice sem impor ao texto o que não lhe cabe, aqui nas palavras finais nos perguntamos se qualquer resposta é possível.

Passamos pela discussão do êxtase como limite da linguagem, sendo essa força uma corporificação daquilo que não pode ser dito. A desagregação atravessa corpo e palavra, arrastando junto à ideia de revelação a convocação do divino – não sem sua face profana. Necessária para Clarice, a faceta dessacralizada possibilita o sacrifício da palavra, que não se furta a incluir ideia de nojo e de grotesco (a imagem da ferida, dos bichos asquerosos, da morte) no arco de revelação das personagens. Estamos sempre diante de conceitos retorcidos (como o de bondade, por exemplo, que figura em alguns textos de Clarice carregada de uma conotação

perigosa ou repulsiva, ao contrário daquilo que o senso comum nos levaria a crer). Tal contração da palavra não pode conduzir senão ao seu êxtase convulsivo, o que reverbera em todos os níveis da obra.

A experiência extática experimentada pelas personagens claricianas decorre do aumento de potência que as afeta – o que demanda algum grau de distração, não de atenção. Portanto, para que haja o acontecimento extático na narrativa de Clarice Lispector é preciso *estarem distraídas*. A distração e a ebriedade de que fala a autora não são obstáculo para a apreensão da realidade, ao contrário. Discutimos, ainda, como a tentativa e necessária impossibilidade de se nomear essa espécie de revelação que decorre do êxtase é uma produção desejante, que sempre retorna e que não cessa.

Diante do êxtase, passamos a pensar o tempo, ou isto que está fora do tempo: atualidade e eternidade como chaves de leitura. Também discutimos a ideia de acontecimento; a atenção e a desatenção como abertura ou fechamento para esse acontecimento. De que modo a ideia de desvio abre mais possibilidades do que a atenção lógica e racional. Mais à frente pensamos o conceito criado por Clarice em *Água viva*, o instante-já, como esse fragmento de tempo em que não é possível dizer nada e a partir do qual também não se pode elaborar um enunciado, esse tempo sem espessura que sempre nos escapa. Por outro lado, o tempo mítico é caro para Clarice, que lida com escalas que ou extrapolam o tempo humano (milhões de anos, por exemplo) ou se tornam virtualmente impossíveis de serem apreendidas de tão ínfimas (o próprio instante-já).

Então lidamos com o limite fundamental do texto de Clarice: a coisa como limite do nome, o nome *versus* a coisa, enfim a possibilidade de também o nome ser coisa, objeto. Não perdemos de vista, com esse escrutínio, que nomear é perder, que a lógica racional é incapaz de dar conta da coisa, que muitas vezes nomear apenas ilumina de relance e dá a ver tudo o que permanece no escuro, inominável.

Vemos a éfrase como um recurso possível dessa tentativa falha de nomear, de dar forma textual a algo imagético – em *Água viva*, propomos uma espécie de éfrase às avessas, em que as imagens são *inexprimidas* por Clarice.

Ainda os bichos surgem como imagens dessa impossibilidade de dizer, muitas vezes presentificando a ideia de grotesco, bem como enfatizando a ideia de repetição do som, o som ilógico, que não comunica. Também há uma subversão da lógica no uso da onomatopeia. São vários os recursos para desautomatizar o automático como forma de renovar a palavra, de romper com a lógica racional: “Não humanizo bicho porque é ofensa – há de respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo” (LISPECTOR, 1998, p. 45).

Há, por diversas vezes, um estranhamento da sintaxe como um barulho que desautomatiza a mensagem; pensamos então o barulho que o texto faz como gesto. Aproximamos essa afasia do texto ao balbucio do bicho sem deixar de notar que gesto também significa rosto, portanto algo essencialmente humano.

Para nos ajudar a compreender o estranhamento profundo da sintaxe que rasura o próprio texto com repetições, perguntas, anacolutos, redundâncias, falta e excesso, recorreremos ainda ao conceito deleuziano de gagueira.

Pensamos portanto o movimento em direção a esse indizível sabidamente indizível, entendendo o próprio movimento como força motriz, a queda como mola propulsora, de modo que o gesto em si seja a forma mais efetiva de apontar para isso que não pode ser nomeado, ou que, imediatamente ao ser nomeado escapa como terra entre os dedos.

Enfim passamos da imagem do bicho à ideia de neutro como esse fundo que de tudo diz; o não-humano *versus* a palavra humana.

Seguindo na recusa à lógica racional, culminamos na voz da criança e sua visão de mundo guiada pela *virtude mágica da linguagem*. Assim, no fim deste percurso, passamos para a análise de três contos que têm como protagonistas três crianças, trazendo a visão infantil como estratégia narrativa para questionar o que a racionalidade e o senso comum estabelecem como padrão.

Este foi o caminho deste estudo, que percorreu diversas obras de Clarice Lispector, entre romances, contos e textos de classificação fluida, pinçando as diversas formas pelas quais a autora tenta inscrever na página aquilo que a palavra não consegue dizer.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny (org). *O mito da infância feliz*. São Paulo: Summus, 1983.
- AGAMBEN, Giorgio. “Notas sobre o gesto”. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. In: *ArteFilosofia*. Ouro preto, nº 4, p. 09-14, jan 2008.
- ANTELO, Raúl. “O objecto textual de Clarice”. *Revista Iberoamericana*, [S.l.], p. 255-280, sep. 2014. ISSN 2154-4794.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BENJAMIN, Walter. A origem do drama barroco alemão. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. Trad. Bento Prado de Almeida Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Rosa e Clarice, a fera e o fora”. In: *Revista Letras*, Curitiba, UFPR, n. 98, pp. 9-30, jul./dez. 2018.
- CÉSAR, Ana Cristina. “O conto ‘Bliss’ anotado”. In: *Escritos da Inglaterra*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 10-92
- COELHO, Eduardo Prado. “A paixão depois de G. H.”. *Remate de males*. Campinas, v. 9, p. 147-151. 1989. DOI: 10.20396/remate.v9i0.8636571. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636571>. Acesso em: abr. 2022.

- CURI, Simone Ribeiro da Costa. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001
- DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981)*. Trad. Emanuel Angelo da Rocha Fragoso, Francisca Evilene Barbosa de Castro, Hélio Rabello Cardoso Júnior, Jefferson Alves de Aquino. Fortaleza: EdUECE, 2009.
- DELEUZE, Gilles. “Cinco proposições sobre a psicanálise”. In: *A ilha deserta e outros textos*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 345-352.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2000.
- DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DRUMMOND, Fernanda. (2012). “As maçãs do paraíso adâmico: Clarice Lispector e as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner”. *Revista Desassossego*, 4(8), p. 115-123. 2012.
<<https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v4i8p115-123>>
- EPRECHET, Catharina. “É por isso que eu...? – Clarice lê Spinoza”. In: LUCAS, Felipe Jardim *et al.* (Orgs.). *Spinoza, filosofia & liberdade*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2020. p. 73-88.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- GASS, William. *Fiction and the figures of life*. Boston: Nonpareil Books, 1971.
- GOTLIB, Nádía. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.
- GOTLIB, Nádía. *Clarice: Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- GUIMARÃES, Rodrigo. “A verdade e as tartarugas: a poética de Clarice Lispector”. *Verbo de Minas*. v. 6, n. 11/12, p. 45 - 57. 2007. Disponível em:
<<https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/verboDeMinas/article/viewFile/735/587>>. Acesso em: out de 2022.
- HEFFERNAN, J. *Museum of Words*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004

- JAFFE, Noemi. “A legião estrangeira de Clarice Lispector e o efeito do estranhamento”. *Café Filosófico*, 2015. Duração 105 min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Vy0W7HK9O1U>>. Acesso em: out de 2020.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- KRIEGER, M. *Ekphrasis: the Illusion of the Natural Sign*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1992
- LIBRANDI, Marília. *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta*. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Sheyla Miranda. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- LONDRES, Maria Cecília Garcia. *O problema da linguagem e a linguagem como problema – Uma proposição de leitura para o conto de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1973. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura.
- MALUFE, Anita Costa. “Uma poética da imanência: a escrita em Deleuze”. In: *Acta Scientiarum*. Maringá, v. 37, n. 3, p. 233-241, Jul-Set, 2015.
- MATA, Anderson Luís Nunes da. “Infância na literatura brasileira contemporânea: tema, conceito, poética”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. nº 46. Brasília, jul/dez 2015.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de potência*. Trad. Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2011.
- NANCY, Jean-Luc. “Fazer, a poesia”. In: *ALEA: Estudos Neolatinos*. Trad. Letícia Della Giacoma de França, Janaina Ravagnoni e Maurício Mendonça Cardozo. vol. 15/2. p. 414-422. Rio de Janeiro: UFRJ, jul-dez 2013.
- NODARI, Alexandre. “‘A vida oblíqua’: o hetairismo ontológico segundo G.H.”. In: *O eixo e a roda*, v. 24, n.1, p. 139-154. 2015.
- NODARI, Alexandre. “O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na ‘dura escritura’ de Clarice Lispector”. *Revista Letras*, [S.l.], v. 98, nov. 2019. p. 83-113. ISSN 2236-0999. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/66898/39721>>. Acesso em: 21 fev. 2023.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

OLIVO JÚNIOR, Valdir. “Sobre o exílio em Clarice Lispector”. *Estação Literária*. Londrina, Volume 10B, p. 63-80, jan. 2013 ISSN 1983-1048 - <http://www.uel.br/pos/letras/EL>

PAZ, Octávio. “Dialética da solidão”. In: *O labirinto da solidão e post scriptum*. Trad. Eliane Zagury. 4º Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006. p.175-191.

PENNA, João Camillo. “O nu de Clarice Lispector”. In: *Alea: Estudos Neolatinos*. Vol. 12, nº 1. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras UFRJ, jun de 2010. p. 68-96

PENNA, João Camillo. “Das Ding”. *Revista Letras* [S.l.], v. 98, nov. 2019. ISSN 2236-0999. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/66856>>. Acesso em: 26 fev. de 2023.

PESSANHA, José Américo Motta. *O itinerário da paixão*. Rio de Janeiro: Cadernos Brasileiros, 1965.

PIGLIA, Ricardo. “Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico”. Tradução de Raul Antelo. In: *Travessia Revista de Literatura*. Nº 33. Ilha de Santa Catarina: UFSC, ago de 1996. p. 47-59. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16569/15126>. Acesso em 01 jan. 2024.

PONTES, Julia Duque Estrada. *A mulher que não matou a criança: a infância na escrita de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2007. Dissertação de Mestrado.

PRADO JR., Plínio W. “O impronunciável: Notas sobre um fracasso sublime”. *Remate de Males*. Campinas, v. 9, p. 21–29, 2015. DOI: 10.20396/remate.v9i0.8636558. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636558>. Acesso em mar 2024.

QUINTAIS, Luís. “A ekphrasis como meta-representação”. *Revista Relâmpago*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, ano XII, n. 23, p. 94-96, 2008.

REBELLO, Lúcia. “Entrevista com Raúl Antelo: Da imagem ao texto, do texto à imagem: circulando sentidos”. In: *Revista Organon*, Porto Alegre, v. 31, n. 61, p. 305-313. Jul - Dez. 2016.

RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1988.

- RICOEUR, Paul. *A simbólica do Mal*. Tradução de Hugo Barros & Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013.
- ROSA, Victor da. “O retrato segundo G. H.”. In: *Revista Sopro*. n. 61. 2011. Disponível em <https://culturaebarbarie.org/sopro/outros/retratogh.html>. Acesso em mar 2023.
- ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfozes do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP: Fapesp, 1999.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. *Folha de São Paulo (Caderno Mais!)*, 07 dez 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais!/19.html> . Acesso em mar 2021.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Clarice, ela*. São Paulo: IMS - Instituto Moreira Salles, 2012a.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Na cavidade do rochedo: a pós-filosofia de Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012b.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector – Figuras da escrita*. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000.
- SPINOZA, Baruch de. *Ética*. Trad: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- TREVISAN, Zizi. *A reta artística de Clarice Lispector*. São Paulo: Pannartz, 1987.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Difel, 2002.
- VIANA, Lúcia Helena. “O figurativo do inominável: os quadros de Clarice (ou restos de ficção)”. In: ZILBERMAN, Regina. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.
- WALDMAN, Berta. “A retórica do silêncio em Clarice Lispector”. In: L. C. U. JUNQUEIRA FILHO (organizador). *Silêncios e luzes: Sobre a experiência psíquica do vazio e da forma*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.
- WALDMAN, Berta. “Por linhas tortas: o judaísmo em Clarice Lispector”. In: *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 5, n. 8, mar. 2011. ISSN: 1982----3053

WASSERMAN, Renata. “Clarice Lispector e o misticismo da matéria”. In: *Clarice Lispector: Novos aportes críticos* (organização C. Ferreira-Pinto Bailey e R. Zilberman). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh University, 2007.

WISNIK, José Miguel. *A matéria Clarice*. YouTube, 19 dez 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PmAkOgaej04&ab_channel=ClariceLispector>. Acesso em: 01 mar 2023.

YUNES, Eliana. *Infância e infâncias brasileiras: a representação da criança na literatura*. Rio de Janeiro, 1986. Tese de Doutorado.

ZACHARIAS, Pamela. “A literatura filosófica de Clarice Lispector”. In: *FronteiraZ. Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados Em Literatura E Crítica Literária*, nº 23, 2019. p. 140–157. Disponível em <<https://doi.org/10.23925/1983-4373.2019i23p140-157>>. Acesso em: dez 2022.

OBRAS DE CLARICE LISPECTOR

- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1964.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Edição crítica coordenação. De Benedito Nunes. 2ª edição. Madrid-São Paulo: ALLCAXX- Scipione Cultural, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.