

Igor Rossoni

Aspectos de Hermetismo em Clarice Lispector

Curso de Pós-Graduação em Letras
Area de Concentração "Teoria da Literatura"
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas
Universidade Estadual Paulista
Rua Cristóvão Colombo - 2265 - Jd. Nazareth
fone: (0172) 24-4966 - Cx. Postal 136
São José do Rio Preto-SP



Igor Rossoni

ASPECTOS DE HERMETISMO EM CLARICE LISPECTOR

(Dissertação de Mestrado)



642/94

IBILCE/UNESP - São José do Rio Preto
Curso de Pós-Graduação em Letras
Área de Concentração: "Teoria da Literatura"

Orientador: Prof. Dr. Romildo Sant'Anna

1993

desenho de capa: Igor Rossoni / abstract e key-words: Prof. Dr. Carlos
Daghlian / Lúcia Lima Polachini / gráficos: Igor Rossoni.

Este trabalho foi realizado com o apoio do CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico
e Tecnológico (Brasília - DF)

KEY-WORDS: Clarice Lispector, Brazilian Literature,
Theory of Narrative, Enunciation and Hermeticism, Reification and
Literature.



Resumo: Este trabalho realizado na linha de pesquisa "Teoria da Narrativa" aborda a questão do hermetismo na produção literária de Clarice Lispector. Tida como "monstro sagrado", no contexto da literatura brasileira contemporânea, Clarice estimula no receptor um estado de apreensão e temerosidade. Procura-se compreender como estes fatos se manifestam e se buscam soluções teóricas que expliquem o hermetismo como um dos procedimentos mais ocorrentes na poética da escritora.

Unitermos: Clarice Lispector, Literatura Brasileira Contemporânea, Teoria da Narrativa, Enunciação e Hermetismo, Coisificação e Literatura.

Abstract: This paper developed in the research line of the "Theory of Narrative" tackles the question of hermeticism in Clarice Lispector's literary production. Considered as a "sacred monster" in the context of contemporary brazilian literature, Lispector stimulates a state of apprehension and fright in the receiver. This is thus an attempt at understanding how these facts occur, and at looking for theoretical solutions which explain hermeticism as one of the most recurrent procedures in the writer's poetics.

KEY-WORDS: Clarice Lispector, Contemporary Brazilian Literature, Theory of Narrative, Enunciation and Hermeticism, Reification and Literature.

SUMÁRIO

Apresentação, 1

I. Capítulo 1

Clarice e a Crítica, 3

II. Capítulo 2

Criador, Criatura e Receptor: A Triplicidade
Confluência, 17

III. Capítulo 3

O Trabalho com a Linguagem, 37

IV. Capítulo 4

Dois Visões de Clarice, 55.

IV.1. Visão Interior: A Concepção do Real,
da Aparência à Essência, 62

agradecimentos

IV.2. Visão Exterior: A Consciência
Histórica, 107

Considerações Finais, 139

Romildo Sant'Anna

Bibliografia, 145

e

Aguinaldo José Gonçalves, Carlos Daghlían, Sérgio Vi-
cente Mota.



SUMARIO

Apresentação, 1

I. Capítulo 1

Clarice e a Crítica, 5

II. Capítulo 2

Criador, Criatura e Receptor: A Tríplice
Confluência, 19

III. Capítulo 3

O Trabalho com a Linguagem, 37

IV. Capítulo 4

Duas Visões de Clarice, 58

IV.1. Visão Interior: A Concepção do Real,
da Aparência à Essência, 62

IV.2. Visão Exterior: A Consciência
Histórica, 107

Apresentação

Considerações Finais, 138

Bibliografia, 146



Muito se comenta que o texto de Clarice Lispector apresenta dificuldade de compreensão. Isto ocorre comumente nas rodas de leitores, no ensinamento de alguns educadores de literatura, nos jornais e até entre alguns críticos. A discussão em torno da autora parece que não atingiu o modo mais adequado de avaliação de atitude frente a obra, e o conseqüente estigma que envolve o nome Clarice Lispector. Talvez por isso, o clima vinculado à sua produção literária ainda se mantém num patamar de receio e desconfiança. Este clima consagra à atividade literária de Clarice Lispector uma aura que a qualifica como escritora hermética, isto é, praticante de um estilo rebuscado e fechado em si mesmo. Para desvendar o texto é necessário que o leitor lance mão de alguns procedimentos interpretativos e atente para razões de maior profundidade que suas obras encerram e ocultam. É preciso compreender, antes de mais nada, que a autora busca pelo assédio criativo, primeiro, conhecer a si mesma (auto-conhecimento) e a partir daí se lançar à compreensão da essencialidade existencial dos seres e das coisas.

Em decorrência desta razão de princípio se justifica o estilo marcante empreendido pela artista. Assim, a estrutura contundente da elaboração textual, tal como se apresenta (articulação de idéias, imagens e sentidos complexos), é o meio posto em prática para viabilizar seu projeto de interesse primordial. O labor intenso sobre a palavra conduz Clarice ao



universo da arte e, de lá, sua obra se abre para a revelação interior que almeja.

E esta forma de dizer as coisas que desencadeia o clima tensivo e, até certo ponto, misterioso que envolve o nome da escritora. O crítico Luís Costa Lima¹ tacha a narrativa da autora de "desvario abstratizante e atração irracionalista", dado o grau ímpar de composição que a autora impõe ao seu texto. Olga de Sá expressa sobre a consequência do procedimento criativo de Clarice Lispector escrevendo que "Clarice ganhou uma popularidade que considerou falsa, pois o público que a aceitou e lhe escreveu cartas não compreendeu ou nem leu os seus outros livros, considerando-os herméticos".² Além disto, como forma de ilustração, apresentamos notícias do que o lançamento de Perto do Coração Selvagem, publicado em 1944, representou para o público em geral. A segunda edição só vai ocorrer em 1963, com os seguintes dizeres em nota da editora: "trata-se de uma reedição oportuna e necessária, já que lançado há cerca de vinte anos atrás, em tiragem pequena, este Perto do Coração Selvagem, tido por muitos como a obra prima de Clarice Lispector, é completamente desconhecido dos leitores de hoje".³ Esta dificuldade de compreensão parece ser reconhecida também pela própria artista. Buscando, talvez, se justificar, registra:

1. "Clarice Lispector" in: A Literatura no Brasil, dir. de Afrânio Coutinho, 1970, vol. V.

2. A Escritura de Clarice Lispector, p. 244.

3. Id.Ib. p.226.

1. Apud. Porto Veloso, Clarice Lispector, p. 10.



Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras. E neste sentido, pois que escrever me é uma necessidade. De um lado, porque escrever é um modo de não mentir o sentimento (a transfiguração involuntária da imaginação é apenas um modo de chegar); de outro lado, escrevo pela incapacidade de entender se não utilizar o processo de escrever. Escrever é compreender melhor. Se às vezes tomo sem querer um ar hermético, é que não só o principal é não mentir o sentimento como porque tenho incapacidade de transpô-lo de um modo claro sem que mentisse - e mentir o pensamento seria tirar a única ¹ alegria de escrever.

Há pouco mencionamos que a discussão em torno de sua obra parece não ter encontrado o modo mais adequado de chamar a atenção e despertar o grande público para uma reavaliação de atitude frente à produção da autora. Mediante este fato iniciamos o trabalho realizando uma incursão sobre a relação entre a sua produção literária e a atuação do corpo crítico para, talvez, encontrar uma resposta que justifique o problema apresentado.

Uma vez colocado em discussão um assunto de implicação exterior e conseqüente ao ato de criação, buscamos compreender alguns fatores peculiares que o compõe. Sendo assim, veremos como Clarice Lispector articula o mecanismo que a possibilita atingir o auto-conhecimento, através da organização de elementos que se relacionam no processo de comunicação literária: criador, criatura e receptor, instituindo uma relação de similitude.

No artigo "No Raiar de Clarice Lispector" (1944), Antônio Cândido escreve que o tratamento destinado à linguagem se faz de

1. Apud. Berta Waldmam, Clarice Lispector, p. 15.



forma original e inusitada capaz de "levar a nossa língua
canhestra a um pensamento cheio de mistério"¹. Este é o tema que
procuramos abordar em seguida: o trabalho destinado à linguagem.
Buscamos compreender como Clarice processa o mecanismo de
elaboração de sua linguagem, suas imagens inusitadas e o mistério
que as contorna.

A maneira de Clarice Lispector se envolver com a arte, sua
intenção de originalidade e a complexidade que emana desta
relação, têm um ponto de partida: o modo de olhar para as coisas.
Assim, verificamos o sentido que a artista impõe à sua
mirada, ao observar o objeto selecionado.

Como texto de aplicação analítica nos valem, predominantemente, da obra A Hora da Estrela, não descartando
outros títulos que possam vir a corroborar com nossa
investigação.

Capítulo 1

1. Id. Ib., p. 23.



1. Clarice Lispector e a Crítica.

A classe que se inaugura, ao se travar contato com a obra de Clarice Lispector, parece gerar no leitor, no crítico, no leitor de crítica, o desafio de descobrir a natureza da obra. A obra de Clarice Lispector é, em primeiro lugar, uma obra de ficção. Ela é, ao mesmo tempo, uma obra de ficção e uma obra de crítica. A obra de Clarice Lispector é, em primeiro lugar, uma obra de ficção. Ela é, ao mesmo tempo, uma obra de ficção e uma obra de crítica. A obra de Clarice Lispector é, em primeiro lugar, uma obra de ficção. Ela é, ao mesmo tempo, uma obra de ficção e uma obra de crítica.

O fator principal de que a literatura se trata, por isso, é a obra de Clarice Lispector. A obra de Clarice Lispector é, em primeiro lugar, uma obra de ficção. Ela é, ao mesmo tempo, uma obra de ficção e uma obra de crítica. A obra de Clarice Lispector é, em primeiro lugar, uma obra de ficção. Ela é, ao mesmo tempo, uma obra de ficção e uma obra de crítica.

Capítulo 1
A obra de Clarice Lispector é, em primeiro lugar, uma obra de ficção. Ela é, ao mesmo tempo, uma obra de ficção e uma obra de crítica. A obra de Clarice Lispector é, em primeiro lugar, uma obra de ficção. Ela é, ao mesmo tempo, uma obra de ficção e uma obra de crítica.

A obra de Clarice Lispector é, em primeiro lugar, uma obra de ficção. Ela é, ao mesmo tempo, uma obra de ficção e uma obra de crítica. A obra de Clarice Lispector é, em primeiro lugar, uma obra de ficção. Ela é, ao mesmo tempo, uma obra de ficção e uma obra de crítica.



I. Clarice Lispector e a Crítica.

O clima que se instaura, ao se travar contato com o nome Clarice Lispector, parece gerar no leitor, no mínimo, um estado de inquietude apreensiva, embora não se tenha mencionado o texto e sim, somente, o nome da escritora. Parece que mesmo autores como Guimarães Rosa e João Cabral de Mello Neto, que revestem seus registros literários de um invólucro peculiar, ao trabalharem com a linguagem de maneira também distinta do senso comum, não despertam, de modo tão explícito e incisivo, tal sentimento. A prática associa ao designativo Clarice Lispector uma aura nebulosa que reflete uma pré-indisposição em se emaranhar em seu tecido artístico ficcional.

O fator principal é que o produto literário acaba por destacar, não somente Clarice Lispector como um dos maiores e mais expressivos nomes da literatura nacional, mas também um dos mais receados. Talvez, o mais evitado. O estigma que paira sobre a obra de Clarice parece identificar uma espécie de apreço a um monstro sagrado. Estabelece-se uma relação receptor/texto/autor movida por uma atração proibida. O receptor parece nutrir o desejo de, ao mesmo tempo em que se afasta atordoado, se deixar possuir pelo texto à distância, movido pelo prazer da tentação. E como se houvesse uma disposição tácita em se dizer: "não li, mas gostei!".

Em virtude do quadro apresentado, nos interessa buscar uma explicação, ao menos indicativa, para esta disposição, bem como indícios que venham a justificar (ou pelo menos corroborar) o



estigma a ela destinado. Daí a intenção de focar a atuação da crítica, pois ela participa do processo de comunicação como dirigente e formadora de opiniões.

Nossa intenção de trabalho vai se restringir à observação do confronto entre opiniões de alguns críticos acerca da produção literária da autora, nos limites das décadas de 40 a 70, datas que representam, a publicação do primeiro romance e o falecimento da escritora. Para tanto, nos baseamos no rastreamento realizado por Olga de Sá em A Escritura de Clarice Lispector, com o objetivo de avaliar se o empenho crítico contribuiu ou não para a manutenção da questão em pauta.

No ano de 1944, ao concluir seu primeiro romance, Perto do Coração Selvagem, Clarice Lispector solicita a Alvaro Lins uma prévia consideração sobre o texto. O crítico confessa não tê-lo entendido e sugere à jovem escritora que o envie a Otto Maria Carpeaux. Ela não o atende. Dirige-se a uma editora conceituada e vê o seu original recusado. Não se deixa abalar. Acerta, então, a publicação do romance com o jornal A Noite (R. de Janeiro), onde trabalhava. Conforme podemos notar, o percurso realizado por Clarice vem modulado por uma decisiva investida, dotada de premência interior. Essa passagem biográfica merece destaque porque encerra dois aspectos que se tornarão uma constante evidência em todo o transcorrer da vida e obra da artista. O primeiro diz respeito à atuação da jovem escritora: sua natureza impetuosa, motivada por uma força interior capaz de sustentar o movimento impulsivo e voluntário de suas decisões. Natureza que



lhe confere condição de se expor sem receios. Esse fato, talvez, sirva de referência para entendermos a expectativa que se criou em torno do nome Clarice Lispector, pois aponta para uma personalidade desbravadora e liberta de preconceitos. Esse mesmo senso de personalidade contundente se desloca para a sua produção literária, isto é, todo ensejo impetuoso, toda a força interior se materializam em seus textos e causam estranheza e constrangimento.

O outro aspecto, que na realidade só se constitui por consequência direta do anterior, se refere à atitude de Alvaro Lins. O crítico demonstra certo embaraço aliado a um sentido de insegurança em opinar sobre aquele novo trabalho.

Assim, de um lado observamos a fixação da atitude de Clarice Lispector: firme e determinada. De outro lado, a atitude adotada pelo crítico: vacilante e insegura.

Motivados por esse sentido iniciamos nossa investigação pelo artigo de Antônio Cândido, "No Raiar de Clarice Lispector", de 1944, sobre a obra de estreia da escritora. O crítico estabelece um marco no percurso literário de Clarice Lispector, por ser a primeira grande voz a reconhecer, naquela obra, o vibração da novidade, tachando-a de "performance da melhor qualidade". Antônio Cândido identifica o texto de Clarice, em nível de elaboração da linguagem, ao trabalho realizado por Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Destaca que o processo da enunciação em momento algum se aparta do interior de seu enunciado.

1. Apud: Olga de Sa, A Escritura de Clarice Lispector, p.27.



Sérgio Milliet, nos volumes de seu Diário Crítico, também reconhece o valor e a qualidade de Clarice. Porém, com o passar dos anos e com as conseqüentes publicações de novos títulos, o crítico impõe uma série de restrições sobre a produção da escritora.

De modo geral, no que se refere às qualidades do texto, Milliet exalta em Clarice a capacidade de conferir vida própria às palavras, conotando-as de sentidos inesperados, destacando a procura da fixação do imponderável como algo inusitado. Além de ter captado o sentido do que se entende por epifania. Assim, Milliet intui: "a revelação informe de uma coisa essencial que de repente se fixa"¹

O crítico faz restrições quanto ao fato de a artista se valer, de forma abusiva, da repetição. Considera que esse procedimento atua como elemento desgastante, prejudicando o teor argumentativo. Posiciona-se contrário ao preciosismo do trabalho com as imagens, pelo fato de as mesmas conduzirem o texto a perder em solidez. Afirma-lhe parecer mais grave o fato de que a nova forma empreendida em Perto do Coração Selvagem estaria se transformando em fórmula. Quer dizer, o que se apresentara como novidade, transformara-se em clichê. Este parecer acusa a verificação de um grande esvaziamento na evolução do trabalho de Clarice. *Pejorativo*

Apenas para irmos compondo o tecido de constatações, apontamos o fato de que o que Milliet considera como falha de argumentação - a questão da repetição - Affonso Romano Sant'Anna

1. Apud. Olga de Sá, A Escritura de Clarice Lispector, p.27.



e Benedito Nunes, anos mais tarde, vêem como uma das marcas mais importantes e interessantes do estilo da escritora.

Alvaro Lins realiza uma crítica de impressões que hoje parece superada. Em seu artigo "A experiência incompleta: Clarice (sic) Lispector", datado de 1944, considera Perto do Coração Selvagem uma obra inacabada. Classifica o trabalho como fora dos padrões tradicionais, uma vez que recusa uma trama sequencial de começo, meio e fim. Entende a obra como uma fonte irradiante de descontinuidade. Lins situa o livro numa categoria que classifica como "literatura feminina". Reconhece uma certa dose de originalidade dentro do cenário nacional, não conseguindo o mesmo grau de originalidade ao ser lançada no contexto internacional. Define a literatura de Clarice como uma espécie de "realismo mágico", uma vez que a "realidade parecia transcorrer no universo dos sonhos". Essas ressalvas se justificam pois, no entender do crítico, faltava à jovem escritora experiência vital. No dizer de Olga de Sá, o crítico foi capaz de intuir o novo, mas nem sempre capaz de avaliá-lo como tal.

Alceu Amoroso Lima, autor do texto constante na orelha do livro O Lustre (1946), destaca o fato de a escritora dispor de um dispositivo original ao ordenar as palavras, uma forma tão diferenciada que sua atitude a situava numa trágica solidão no celeiro das letras modernas. Encontramos semelhante pensamento em Antônio Cândido e Sérgio Milliet. Amoroso Lima menciona, talvez pela primeira vez, a questão da dificuldade de fruição. O leitor



necessita de uma "adaptação" para, com maior amplitude, penetrar em tal universo ficcional.

Em artigo intitulado "O Lustre"(1946), Gilda de Mello e Souza segue a mesma linha de Antônio Cândido. Contudo, faz uma ressalva. Tece uma crítica restritiva à escritora por se valer de uma mistura de gêneros, isto é, aponta que Clarice se apossa de procedimentos poemáticos para aplicá-los a textos narrativos. Culmina por considerá-la uma escritora por demais ambiciosa. Aproxima a obra O Lustre de algumas novelas de Kafka. No entanto, termina por se render à qualidade da escritora.

Em março de 1950, Sérgio Buarque de Hollanda torna a aproximá-la a Oswald de Andrade. Denomina-os de renovadores do romance brasileiro contemporâneo. Menciona o fato de Clarice abolir o tema em favor da organização discursiva. Este fato já havia sido destacado por Antônio Cândido como atitude favorável, e por Alvaro Lins, como exercício deficitário e impreciso.

Roberto Schwarz, em 1959, faz menção ao primeiro romance da escritora. Destaca ser uma "iluminadora reflexão artística sobre a condição humana".

Em outubro de 1960, Eduardo Portella, ao comentar Laços de Família(1960), quarto livro de Clarice, apresenta-a como a grande ficcionista dentre a "geração que surgia sobre os

1. Id. Ib. p.33.



1

destróços de uma grande guerra". Constatamos que o estilo da autora desconcertou os críticos acostumados a operar com "contadores de histórias", e passou a simbolizar um novo estágio, um progresso na cultura brasileira.

Massaud Moisés, em Temas Brasileiros, publicado em dezembro de 1961, segue a linha de Sérgio Milliet. Apresenta como ressalva o fato de a autora conferir a tudo um "halo de transcendência perigosa (...). O perigo está em atribuir a coisas que não podem ter, em si, tal caráter, importância meio fora da realidade". Em A Criação Literária (1969), Massaud Moisés

qualifica-a como a "escritora do tempo por excelência" e detecta em Perto do Coração Selvagem uma estruturação polifônica.

Benedito Nunes contribui de forma substancial para a compreensão do universo ficcional da escritora. É o crítico de maior fôlego sobre a produção artística de Clarice Lispector. É também um dos únicos verdadeiramente reconhecidos por ela própria. Observemos as palavras da escritora: "Ele é muito bom. Ele me esclarece muito sobre mim mesma. Eu aprendo sobre o que escrevi".

No ano de 1969, Assis Brasil publica um longo ensaio sobre Clarice Lispector. Segundo o crítico, a autora concebe seus

1. Id.Ib. p.35.

2. Id.Ib. p.37.

3. Id.Ib. p.47.

trabalhos de dentro para fora, ou seja, a partir de seus personagens. [Alerta para o fato de Clarice apregoar a morte da narrativa relatada, além de apontar para a morte das características individuais dos personagens. Os personagens deixam suas individualidades para representarem a condição humana.] Roberto Schwarz em 1959, e Eduardo Portella em 1960, assim já haviam se manifestado.

Assis Brasil considera o romance A Cidade Sitiada como a obra de maior virtuosismo, além de opinar que desde a publicação do primeiro romance, Clarice já estava definida e amadurecida. Difere, portanto, da postura assumida por Alvaro Lins.

Das considerações realizadas por Fernando G. Reis em seu artigo "Quem tem medo de Clarice Lispector", datado de 1968, destacam-se aquelas que parecem refletir a intenção da escritora frente ao seu ofício. Menciona que o texto de Clarice responde a uma indagação vital, pois posiciona-se como um retorno às origens primordiais do homem. O instante de reconhecimento é aparentemente um "nada" e isto se dá por uma atitude de desnudamento dos personagens. Assim, enriquece o sentido humano. Relata que na escritura persiste uma "técnica do susto", em que o instante mais banal estipula a suspensão do tempo e a cristalização da realidade. Assim, Fernando Reis também recupera o sentido de epifania captado por Milliet. Diz que a escritora utiliza a "palavra como isca", ou seja, o que não é revela o que é. Notemos que esta opinião vem a se opor ao sentido apurado por Massaud Moisés.



João Gaspar Simões, em "Clarice: Inovadora do romance brasileiro", datado de 1961, considera que, com o lançamento de Perto do Coração Selvagem, a escritora principia uma nova era no cenário nacional, uma vez que a literatura até então se via dominada pelo regionalismo nordestino, através da geração de 30. Simões afirma que o texto da artista dá início a uma espécie de cosmopolitismo e que, justamente, por isso, a obra se apresenta como fogo-fátuo: "qualquer coisa como o cintilar de uma ¹ consciência no meio das trevas de uma densa noite tropical". Essa referência recupera o posicionamento de Eduardo Portella publicado um ano antes.

As ponderações de José Américo Motta Pessanha no estudo Itinerário da Paixão, publicado em 1965, estipula uma trajetória pré-estabelecida entre Perto do Coração Selvagem e A Paixão Segundo G.H.. Daí afirmar que o itinerário de A Paixão Segundo G.H. ser fruto das obras anteriormente publicadas. Portanto, podemos pensar em uma consciência gerativa lúcida e organizada - da produtora dos textos - além de, ao assumir este encaminhamento, estabelecer um caráter de ascensão produtiva, como que visando a buscar um clímax literário.

Observam-se, mais uma vez, posicionamentos de natureza contraditória. Até a publicação em 1949, de A Cidade Sitiada, ponderava Sergio Milliet que a nova forma havia se transformado em espécie de fórmula, não evidenciando indício de evolução. Ora,

1. Id.Ib. p.53.



como vimos, Pessanha vai estabelecer um percurso entre as publicações de Perto do Coração Selvagem - 1944 - e A Paixão Segundo G.H. - 1964 - e afirmar que esse itinerário é o reflexo de um processo crescente e progressivo em sua conceituação literária.

O posicionamento crítico de Luis Costa Lima transita entre elogios e ressalvas. Situa Clarice, no que compete à estilística, no primeiro plano dos escritores brasileiros. Assim se refere no ensaio "Clarice Lispector", constante da obra A Literatura no Brasil (1970), com direção de Afrânio Coutinho: "trechos seus indicam uma aguda percepção de detalhes, que têm como condição o desmantelo da lógica prosaica e a construção de uma prosa mais afim do poético".¹ Posicionamento esse que se choca com a perspectiva restritiva assumida por Gilda de Mello e Souza, na década de 40. Diz o crítico, no entanto, que Clarice se utiliza de um tipo de linguagem, um jogo de palavras associadas de natureza filosófica, que somente disfarça sua vacuidade.

Atentemos para a disposição assumida por Costa Lima no ensaio "A mística ao revés de Clarice Lispector" (1966) que se encontra na obra Por que Literatura: "parece-nos então que condenar ou levantar objeções quer a Guimarães Rosa, quer a Clarice Lispector, quer ainda de modo mais geral, aos movimentos poéticos de vanguarda no Brasil, porque, em comum, eles se afastam do que se chamaria de os padrões do 'realismo crítico' é sinal de exercício de uma crítica colada, exercida de fora para

1. Id.Ib. p.55.



dentro e, portanto, naturalmente ¹ distorcedora". Entretanto, quatro anos depois, no artigo "Clarice Lispector" (1970), se referindo ao conjunto dos romances da autora publicados até 1961, escreve: "trata-se de uma obra de pouco fôlego, por efeito da sua desarticulação com a totalidade concreta, em que a subjetivação intelectualizada preenche a falta de realidade e termina por esmagar personagens e matéria novelesca" ².

Podemos considerar este fato como o reflexo mais contundente da ação de Clarice Lispector no sentido do que sua literatura provoca na crítica especializada: o embaralhamento de opiniões. Teria Costa Lima usado de coerência ao desdizer, em 1970, o que afirmara em 1966? Interessa-nos exatamente o sentido deste ato, a constatação de que a obra de Clarice provoca uma continua indecisão tensiva. Instiga-nos essa transitoriedade que a escritora impõe a seus leitores mais qualificados.

* Affonso Romano Sant'Anna se envereda por uma análise de aspecto estrutural. Menciona que o estilo da autora permanece estruturalmente inalterado ao longo de sua trajetória, destacando que todos os efeitos frásicos utilizados em Perto do Coração Selvagem se repetem nos trabalhos posteriores. Deste modo, Sant'Anna atribui importância real ao processo de repetição apontando-o como princípio de construção. Salienta que o exercício de repetição engloba o texto como um todo, isto é,

1. Id.Ib. p.58.

2. Id.Ib. p.57.



ocorre tanto no nível estilístico, pela utilização de anáforas, quanto no simbólico, reempregando as mesmas imagens em motivos ¹recorrentes. Por isso, alerta para o fato da necessidade de se estudar com afinco a constituição frasal em Clarice Lispector, uma vez que ela se torna ininteligível ante as medidas convencionais. A frase rompe com a lógica e instaura o inusitado.

Alfredo Bosi em sua História Concisa da Literatura Brasileira (1978), designa a obra de Clarice como supra-pessoal, superando o que denomina de "ficção egótica". Considera-a como uma literatura que oferece pleno espaço para interpenetrações com outros textos e receptores, pois é constituída por vazios e silêncios em ebulição. Além disso, destaca que é com Clarice que, no romance contemporâneo, a subjetividade entra em crise, pois salta-se do psicologismo ao metafisicismo de forma consciente. O crítico concentra seu estudo em A Paixão Segundo G.H. e destaca o fato de se consumir o "sacrifício de todo entulho psicológico". Pela construção sintática o receptor se vê obrigado a repensar as relações convencionais da linguagem, um momento de crise refletida no romance nacional, "crise da personagem-ego, cujas contradições já não se resolvem no casulo intimista, mas na procura consciente do supra-individual; crise da fala narrativa, afetada agora por um estilo ensaístico indagador; crise da velha função documental da prosa romanesca.

1. Id.Ib. p.61.

2. Id.Ib. p.63.



duas ^{dr}
de crítica

Mediante ao quadro apresentado destacamos dois aspectos constantes. O primeiro diz respeito a uma certa instabilidade de opiniões registrada pela atuação da crítica, no que concerne a atributos técnicos, em relação a uma avaliação do fazer da escritora. O outro, diz respeito ao reconhecimento do valor e da genialidade de Clarice Lispector. Assim, a atitude do corpo crítico parece só ter corroborado com a sua natureza própria de criação. Apenas tangenciando a solução dos problemas, esse mesmo corpo crítico se mostrou envolvido por eles. Deste modo, entendemos que contribuiu para fortificar o mistério e intensificar o estigma de escritora hermética, de difícil acesso e compreensão. Os textos de Clarice Lispector parecem ter provocado, em cada analista, um grau diferenciado de desconforto, uma vez que o obriga a tocar em um terreno pouco ou nada estável.

Eis o cenário da questão. Dada a natureza interior e tensiva dos textos de Clarice, a crítica parece ter vivenciado um certo espanto inusitado, e experimentado o sabor de contentamento aliado ao de constrangimento.

De modo intencional reservamos parte do pronunciamento crítico de Fernando G. Reis para aplicá-lo agora. Ao explicitar o furor que Clarice provocou na crítica, como que respondendo à própria indagação que lhe inspira o título do artigo - "Quem tem medo de Clarice Lispector" (1968) - assim se expresa: "a crítica, certamente, tão reticente em relação a uma obra gritantemente importante e carente de análise. E que os conceitos portáteis são

1. Id. Ib. p. 30.

2. Id. Ib. p. 30.



inoperantes nessa terra movediça de intuição"¹. Estende ainda esse estado de instabilidade ao receptor. Aponta o medo da crítica, ao se deparar com textos da autora, acrescentando também a figura do leitor: "mesmo para os que não se assustam em caminhar no escuro, Clarice Lispector é uma promessa de intranquilidade"².

Assim, pensamos ter encontrado um provável motivo para justificar o receio que grande parte do público leitor nutre ao se deparar com a obra da escritora.

A seguir estudaremos alguns aspectos do processo de criação textual de Clarice Lispector que geram esse estado de conflito apresentado.

Capítulo 2

1. Id.Ib. p.50.

2. Id.Ib. p.50.



II. Criador, Criatura, Receptor: A Tríplice Confluência

Ao iniciar este capítulo faz-se necessária uma explicação de seu título. Chamamos de "tríplice confluência" porque procuramos promover um encontro de elementos, aparentemente distintos entre si, que por ato de **similitude** se conferem a um mesmo ponto de convergência, visando a entendermos como se processa um dos mecanismos que conduzem a artista ao auto-conhecimento. Clarice em A Paixão Segundo G.H., sugere este sentido de confluência escrevendo que:

Assim como houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres. A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega. Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens. Toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo homem é o homem de todos os homens, e cada um deles poderia se apresentar onde quer que se julgue o homem. Mas apenas em imanência, porque só alguns atingem o ponto de, em nós, se reconhecerem. E então, pela simples presença da existência deles, revelarem a nossa. (p.112)

O enfoque crítico requerido pela produção literária de Clarice Lispector, podemos entendê-lo como um processo expressivo. Clarice Lispector incita-nos a estreitar o foco de atuação no sentido de estabelecer e compreender, analiticamente, esta relação de **semelhança**. Recorrendo ao posicionamento de Michel Foucault, observamos que, sobre questão análoga, o estudioso



francês assim se manifesta: "Para o conhecimento, a similitude é uma moldura indispensável. Porque uma realidade ou uma relação de conjunto a para a Hora da Estrela poderia destacar alguma ordem não pode ser restabelecida entre duas coisas a não ser que a sua semelhança permita compará-las"¹. O intuito se justifica, uma vez que, no discurso de Clarice Lispector, trata-se de fator preponderante que contribui para turvar a penetração do leitor no interior de seus textos. A relação de semelhança envolve o que tomaremos como criador, criatura e receptor. Os três elementos pressupõem, de forma sintetizada, um processo mais amplo, complexo e polêmico que envolve a questão da enunciação.

O fenômeno da enunciação, enquanto processo, atua como intermediador entre as ações de um criador (autor real) e do receptor (leitor real). Conjuga em seu interior os atributos próprios da enunciação, bem como os do enunciado.

A dificuldade está em compreender o mecanismo e as razões pelas quais levam a autora a proceder desta maneira, ou seja, estender uma ponte aproximativa (por semelhança) entre três elementos teoricamente dispares. Acreditamos ser possível esta aproximação, já que, em se tratando de Clarice Lispector, a intenção primordial tanto da Clarice-autora, quanto da Clarice-narradora como da Clarice-receptora de si mesma se coadunam, por similitude, num mesmo ponto: a tentativa de atingir a essência do indivíduo. Por isto, em relação aos títulos concebidos por Clarice Lispector, podemos entendê-los como se fossem expressões de um único e grande texto que visa a desvendar o indivíduo pleno e sua existência.

1. As Palavras e as Coisas, p.98, grifo meu.

Retornando ao esquema há pouco apresentado, ao se isolar do conjunto a obra A Hora da Estrela podemos destacar alguns elementos:

criador : Clarice Lispector

criaturas : Autor-implícito.

Rodrigo S.M. - narrador/personagem

Macabéa

Olímpico

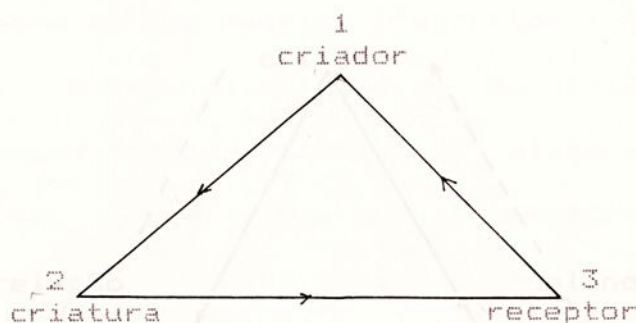
Madama Carlota ...

Leitor virtual

receptor : Leitor real

No que concerne à relação de semelhança entre criador e criatura, vivencia Clarice, em sua obra, uma espécie de dupla comunhão por permitir-se assemelhar a personagens pertencentes ao mundo criado. Este quadro cresce em proporções com a fruição do texto por parte do receptor (leitor real), o que possibilita à cadeia se completar, uma vez que ao se lançar ao convívio textual, o receptor tem a possibilidade de entrar em sintonia direta com as personagens e com elas se relacionar de modo

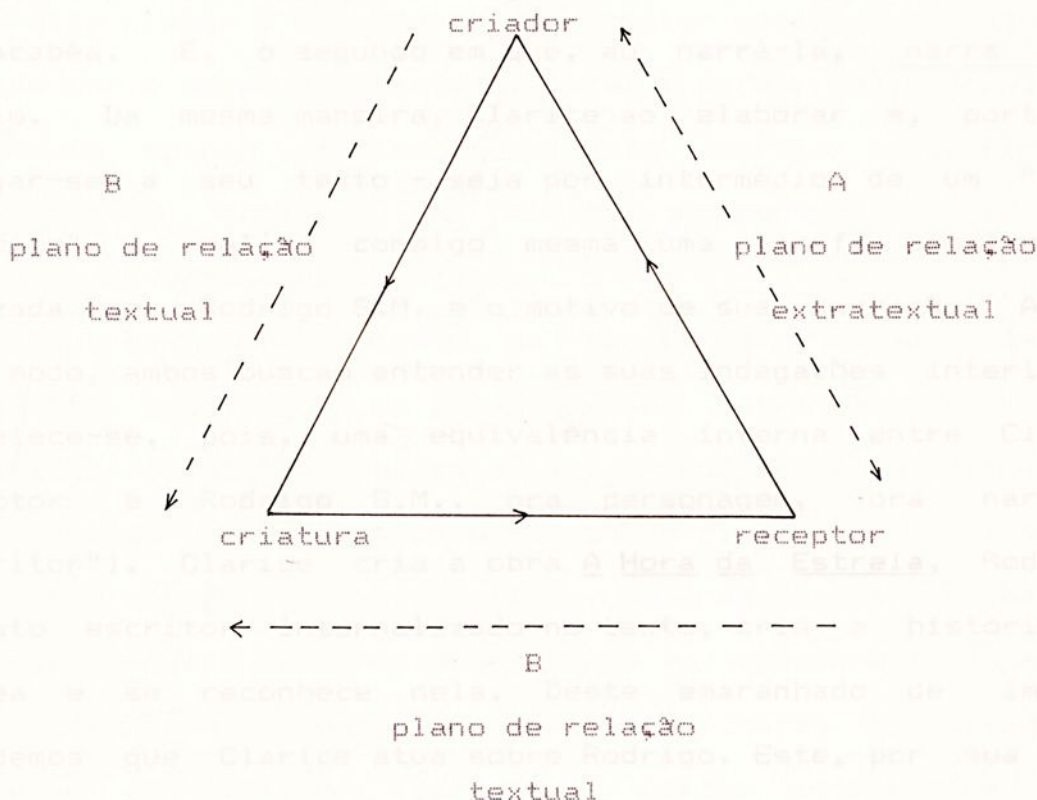
possibilidade de o leitor reconhecer no universo do texto integral. Por contigüidade, estende-se a relação com o produtor do texto (criador), tornando a cadeia cíclica e recurvada sobre si mesma:



A dinâmica desta relação parte da concepção extratextual do criador que executa sua missão, uma vez que o autor lança mão de elementos que possibilitam a elaboração de um discurso, direcionando-se para a concepção "con-textual" da criatura. Por sua vez, após ser engendrado todo o mecanismo interior - processo de enunciação-enunciado - salta, em retorno, para a esfera da extratextualidade, via concepção do receptor (leitor real). Deste modo, o receptor tem a possibilidade de, por um lado, conscientemente, entender e vivenciar a intenção pretendida pelo criador e, por outro lado, disto não se aperceber e se manter em estado de ignorância em relação a toda possibilidade de penetração e comunhão com o texto, dependendo do nível de leitura que execute. Interessa-nos evidenciar o primeiro caso, ou seja, a

possibilidade de o receptor se reconhecer no universo e se identificar com a tensão conflitiva apresentada por Clarice, voltada para a origem primordial do indivíduo.

Esquemáticamente pode ser assim visualizado:



Assim se encaminha a questão: embora estes elementos possuam romances *A Hora da Estrela*, a autora amplia o tipo de ambiguidade caracterizações próprias, Clarice, em seus textos, os envolve por semelhança e equivalência. Em *A Hora da Estrela*, no que tange ao envolvimento criador/criatura, percebemos, por exemplo, que há muito de Clarice em Rodrigo S.M. (narrador/personagem), bem

como em Macabéa. Neste caso, o envolvimento é ainda maior, pois muito pouco se diferem ou se distanciam Rodrigo S.M. e Macabéa, uma vez que ele, ao narrar a história e desenvolver-lhe a trajetória, acaba por desmascarar-se e revelar a si próprio. O processo de similitude é possível, pois a narrativa se estrutura de acordo com dois planos de atuação sobrepostos e contíguos. Isto é, o primeiro em que Rodrigo ("escritor") narra a história de Macabéa. E, o segundo em que, ao narrá-la, narra a si próprio. Da mesma maneira, Clarice ao elaborar e, portanto, entregar-se a seu texto - seja por intermédio de um "autor implícito" - realiza consigo mesma uma tarefa similar à realizada por Rodrigo S.M. e o motivo de sua narração. Agindo deste modo, ambos buscam entender as suas indagações interiores. Estabelece-se, pois, uma equivalência interna entre Clarice Lispector e Rodrigo S.M., ora personagem, ora narrador ("escritor"). Clarice cria a obra A Hora da Estrela, Rodrigo, enquanto escritor internalizado no texto, cria a história de Macabéa e se reconhece nela. Deste emaranhado de imagens entendemos que Clarice atua sobre Rodrigo. Este, por sua vez, atua sobre Macabéa, investida que culmina por refletir a condição de ambos. Outro fato evidencia a aproximação entre eles. Trata-se do conteúdo expresso na Dedicatória do Autor (Na verdade Clarice Lispector). Com a inclusão desta espécie de "advertência" no romance A Hora da Estrela, a autora amplia o tom de ambigüidade reinante na obra.

Pois bem, este tom se converte em mais um fator que contribui para acentuar o grau de dificuldade quanto a fruição de seus textos. Antes de mais nada é necessário que se entenda



*ambigüidade da
personagem*

que o tom de ambigüidade estabelecido por Clarice Lispector de modo algum determina deficiência de expressão ou de argumentação. Na verdade, a escritora age como que a gerenciar um jogo. Traça sua estratégia peculiar dispondo fluxos e refluxos, em ponderações impregnadas de senso ambigüo, ampliando o poder de plurisignificação do texto. O jogo empreendido pela escritora possibilita tanto a ela quanto ao receptor entrarem em sintonia profunda com o mundo da criatura, para, a partir daí, desatarem-se, tanto quanto possível, de suas amarras exteriores e experimentarem contatos com regiões desconhecidas e mais duradouras da obra e de si mesmos. *"exorre com o corpo"*

No que se refere ao texto, ao apontar para essas instâncias duradouras, destacamos as situações de **estranhamento**, também denominadas momentos de **epifania**. Estas configurações representam vivenciamentos de situações banais. Por intermédio delas, as personagens passam para outro plano, mais essencial e revelador, e travam contato com regiões íntimas e desconhecidas de si mesmas. Por contigüidade e similitude, o mesmo se oferece a Clarice e ao receptor, por serem partes integrantes deste processo cíclico.

Clarice, como construtora do discurso literário se doa por inteira em suas criaturas, promovendo uma possibilidade de semelhança e equivalência entre as partes. Estabelece, assim, a oportunidade da retro-identificação. Em A Hora da Estrela, enquanto o "escritor" Rodrigo S.M. desenvolve a narrativa, Clarice, como indivíduo, dá-se a conhecer a si mesma, descobrindo-se e revelando-se, especularmente em Rodrigo. E neste



sentido que podemos entender a passagem que segue:

... escrevo porque sou (...) e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria.

(p.27, grifo meu)

Quer dizer, estar escrevendo, para Clarice, assume qualidade de algo inesperado e revelador - "sempre novidade". Podemos imaginar que a autora alimenta, arraigado em seu pensamento, um sentido que parece se eternizar: o que estará por vir...?. Ou seja, o que desconhece dela própria que ainda mereça ser revelado. Este sentido especializa-se como fator de relevância e determinação primordial de sua poética.

Podemos também imaginar, pelo processo de similitude, que Clarice, como criadora, **co-habita e co-existe** nos planos textual e extratextual. Do extratextual é que ela retira a adequada condição para se lançar ao outro plano. E no textual é que Clarice se reencontra consigo mesma e se revela. Isso ocorre porque a escritora detém em si a tensão de experimentar duas realidades, configuradas pela ação de desdobramento dela própria. Quer dizer, emana de Clarice um sentido que experimenta o sistema convencional (extratextual) cognoscitivo e realizável segundo padrões pré-estabelecidos pela sociedade. Paralela e concomitantemente, emana da escritora outro sentido, de outra natureza, mais etéreo e liberto de convenções. Este segundo sentido se mantém em oposição e em contínuo conflito com o plano extratextual. Volta-se para dimensões mais profundas, valendo-se



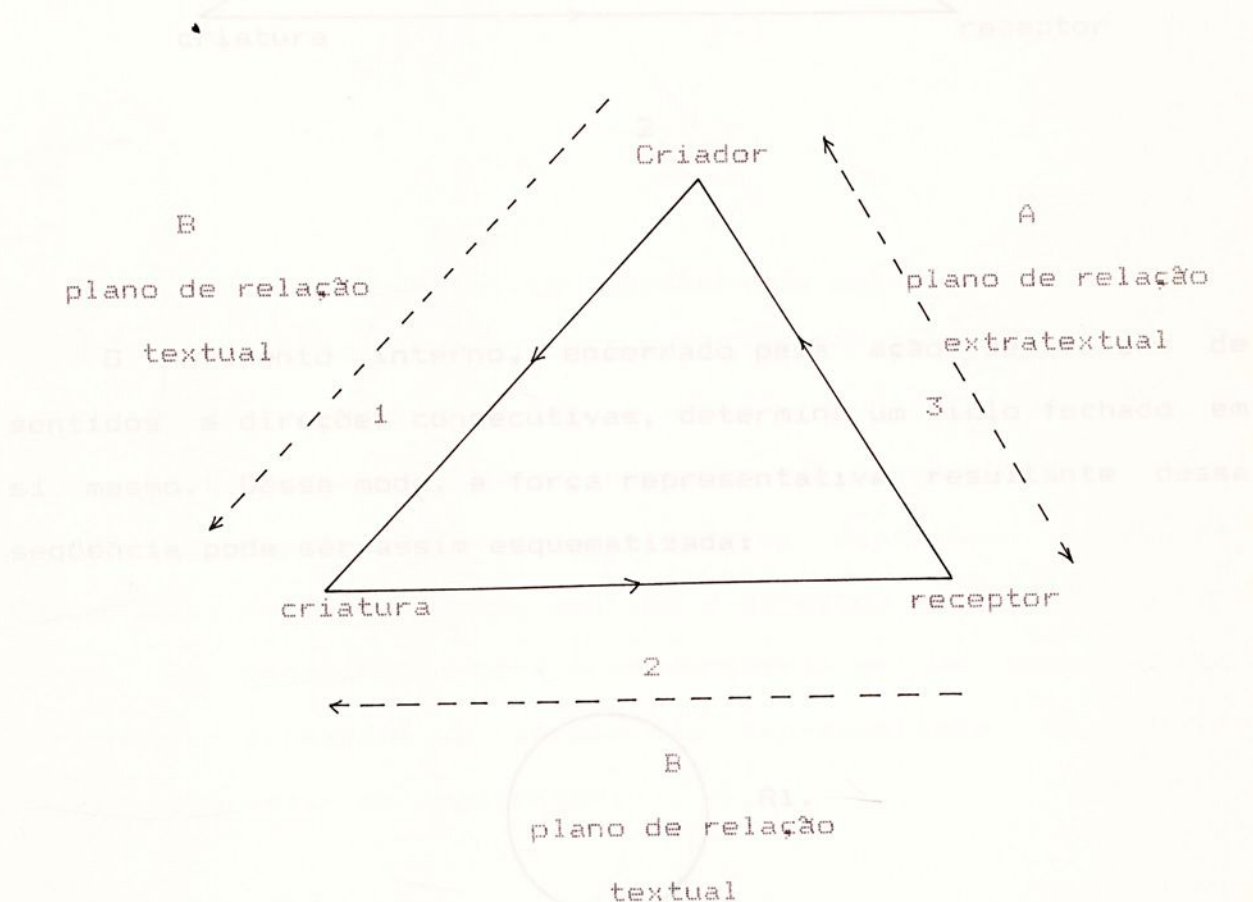
da sua condição de ser o veículo pelo qual a realidade externa se introjeta no plano diegético. Ele tem por finalidade fechar o ciclo da atividade criadora de Clarice Lispector, sua obra e sua vida. Portanto, o desmembramento da escritora constitui a força motriz capaz de detonar o mapeamento específico de seu espírito criativo. E auxiliar na incrementação do procedimento hermético que se manifesta em sua escritura.

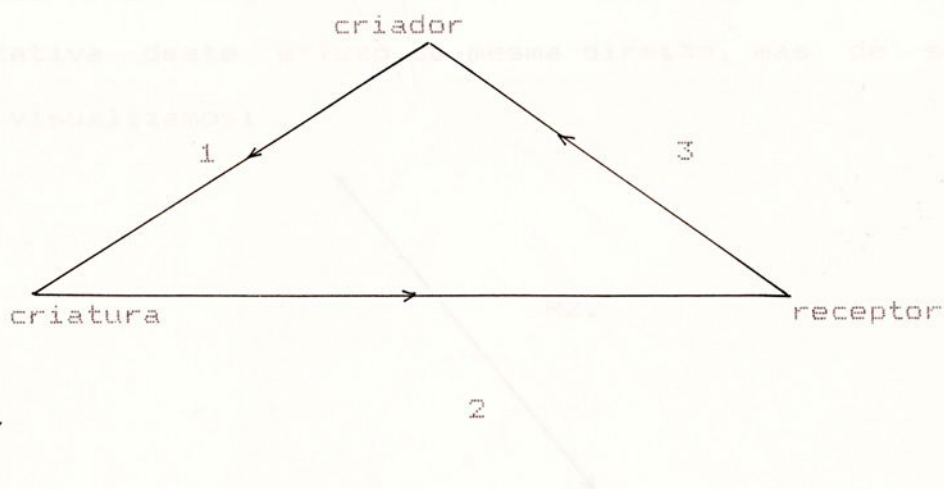
Clarice articula todo esse mecanismo visando a buscar uma resposta para as indagações sobre a existência e seus conflitos. Por esse motivo - razão do processo de similitude que Clarice empreende ao conjunto de elementos envolvidos no sistema literário criador/criatura/receptor - faz de si mesma um laboratório de investigação, atuando sobre si como a realizar uma atividade de "auto-cobaiamento". Eis, então, a razão nuclear que desencadeia todo o processo de similitude: a necessidade veemente de explicitar a própria individualidade, visando ao auto-conhecimento. Tudo se reflete em termos de seu caráter individual: tempo, espaço, motivo, organização do discurso... Regida por um processo de individualização, Clarice se apresenta como um laboratório auto-reflexivo. Isso explica seu envolvimento recíproco e equivalente com suas criaturas. De conhecimento dessa conjuntura é que podemos reafirmar que os textos de Clarice expressam fragmentos que compõem um único e mesmo texto, em que, realidade e ficção se fundem na medida coerente da busca à grande resposta para a existência.

Naturalmente que toda ação é dotada de uma intenção. Em Clarice não poderia ser diferente. Por isso atentemos para a

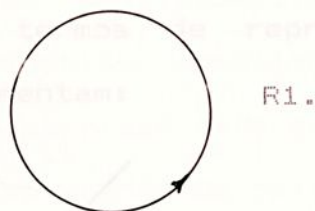


questão da individualização. Retomemos o gráfico apresentado e realizemos um estudo esquemático de sentido e direção de forças que atuam sobre a cadeia. Desse modo, chegaremos à visualização comprobatória do porquê a escritora concebe tal processo, evidenciando o procedimento de individualização:





O movimento interno, encerrado pela ação de forças de sentidos e direções consecutivas, determina um ciclo fechado em si mesmo. Desse modo, a força representativa resultante dessa seqüência pode ser assim esquematizada:

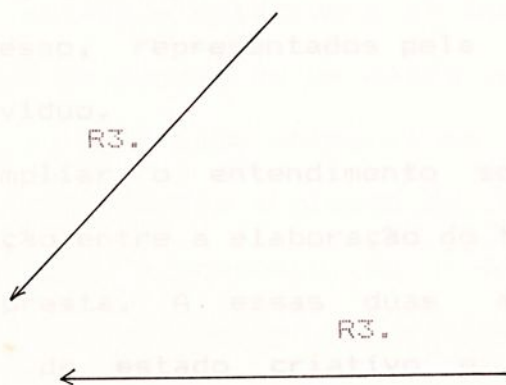


Passemos, agora, a atuar sobre o triângulo externo. No segmento "A", as forças que pertencem ao plano de relação extratextual se condensam de forma a conferirem sentido e direção barrados dentro de seus limites extremos - do criador para o

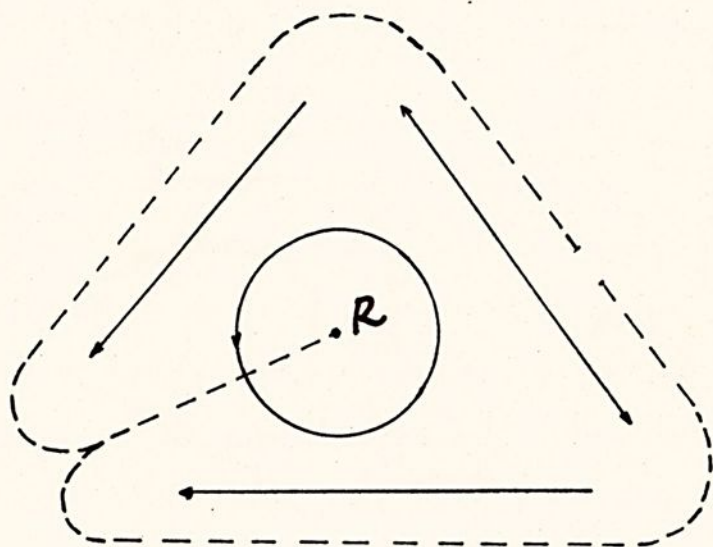
receptor e vice-versa - deslocando-se, reflexivamente, de um extremo a outro. Portanto, podemos pensar em infinitas forças se digladiando entre esses dois pólos. Assim, como força resultante representativa deste efluxo de mesma direção, mas de sentidos opostos, visualizamos:



No espaço de competência representado pelo plano de relação textual "B", ocorre uma confluência de forças a um ponto de convergência no vértice em que se situa a modulação criatura. Ou seja, tanto criador, quanto receptor se lançam em direção ao texto, em princípio movidos por motivos distintos. Concluimos então que, forças de mesmo sentido e direção, cada feixe a seu turno, se encaminham para a convergência em um mesmo ponto. Portanto, pensando em termos de representação de forças resultantes assim se apresentam:



Uma vez dissecada a configuração representativa de forças resultantes que atuam no processo, realizemos agora o percurso inverso, observando a direção e o sentido resultante final que o processo evidencia:



A resultante obtida não privilegia retas nem círculo e sim se resume a um ponto, como que auto-mergulhado no centro e no interior de círculo e retas. Um ponto, ou seja, uma representação imagética do processo de individualização experimentada por Clarice. Assim, os elementos constituintes se perdem na confluência dos segmentos parciais para se encontrarem no centro do próprio processo, representados pela figura totalizada e unificada do indivíduo.

Buscando ampliar o entendimento sobre esta questão, pensemos na relação entre a elaboração do texto e o destino ao qual ele se presta. A essas duas modulações chamamos, respectivamente, de estado criativo e estado implicativo. Clarice, ao lidar com a linguagem o faz de modo perspicaz

elevando às últimas consequências possíveis o ato da criação. Deste modo, Clarice consagra o **estado criativo**. Ao lidar com a linguagem, lida com o indivíduo, possibilitando a ele se lançar ao encontro de si mesmo. Oriundo do poder da linguagem expresso pela autora, consagra-se assim, o que denominamos de **estado implicativo**.

Podemos entender que os dois estados co-participam, **igualmente**, de um mesmo plano de validade. E sabido que a finalidade de todo texto é o encontro e o comunicar-se com o receptor, propiciando o instante de concretude plena da relação. Contudo, em se tratando de Clarice Lispector, a intenção primeira desta determinação, assume papel extraordinário e ao mesmo tempo vital. O que teria de especial no texto de Clarice que possibilita apresentarmos esta hipótese? A razão principal se estabelece porque a natureza dialógica de suas narrativas instiga à co-participação do receptor em grau específico. Isto é, propicia ao indivíduo, pela intervenção sobre a linguagem, um estado de profundidade e primordialidade, motivado por uma intenção pré-determinada: a expressão da essência do ser e das coisas pela ordenação da atividade artística. Deste modo, a proeminência do **estado criativo** e a intenção depositada no **estado implicativo** se fundem em um único elemento: o mecanismo que possibilita a revelação integral do indivíduo. Isto se configura pelo fato de que a missão da qual a escritora se incumbe, ao conceber o processo de envolvimento com suas criaturas se destina a buscar a resposta original para a existência. Para isto, volta-se continuamente para dentro de si mesma, incrementando seu mecanismo de individualização. No



seguinte excerto de Aqua Viva podemos constatar o motivo desse procedimento:

outro lado, é em se qualificar, o receptor, em seu estado de originalidade, tem a oportunidade de se igualar e se identificar com a intenção primeira expressa por Clarice em seu texto.

Você há de me perguntar porque tomo conta do mundo. E que nasci incumbida. (p.62)

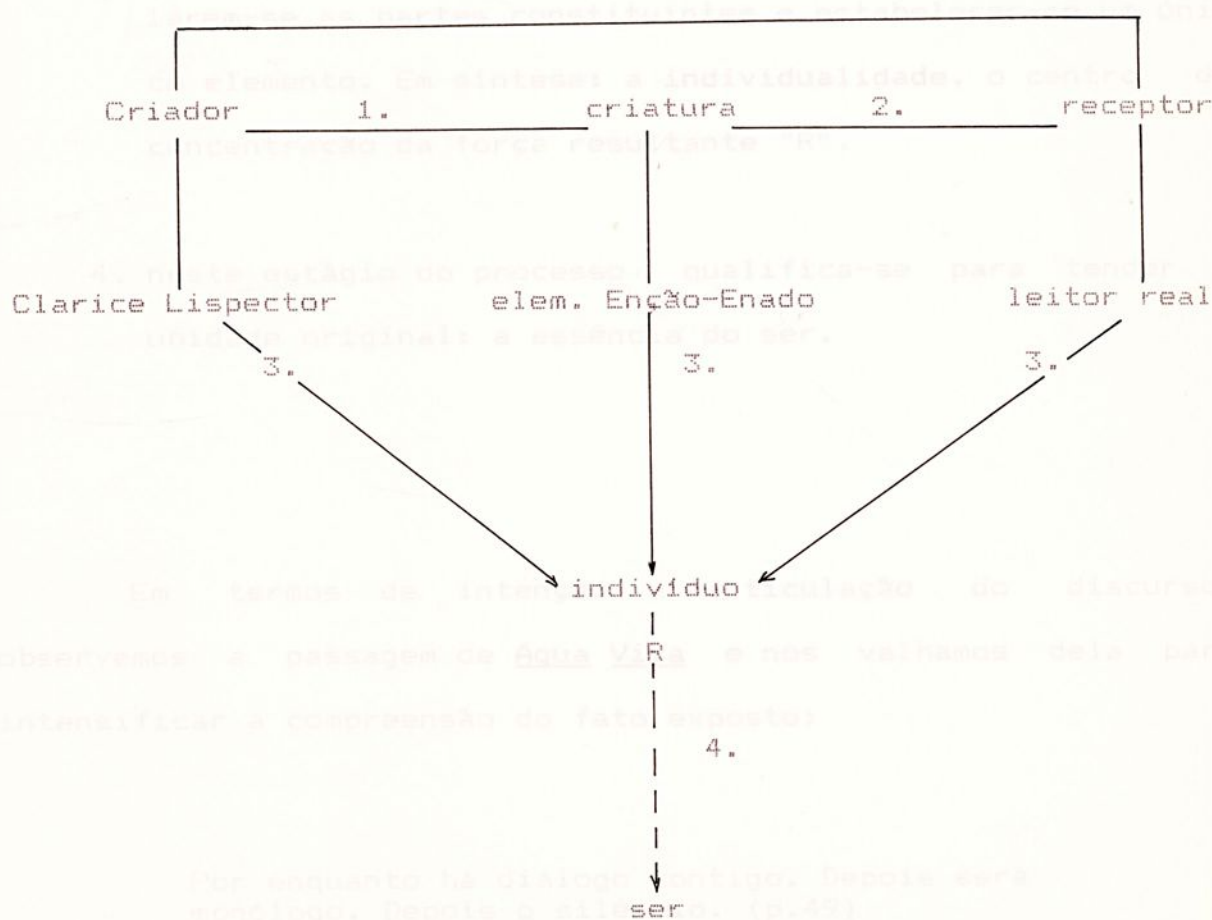
Assim, Clarice produz uma obra expansiva, executada para demonstrar e comunicar a si própria e ao outro a possibilidade de particular, ou seja, revelar-se a si mesma (auto-conhecimento), em seguida amplia indefinidamente o quadro, dirigindo-se para o âmbito do indivíduo, visando à revelação do ser.

Assim, a participação do receptor no processo se verifica por duas maneiras. De forma parcial, pela similitude com o elemento concernente ao universo da **criatura**, isto é, por se assemelhar com a figura do leitor virtual interno ao mecanismo da enunciação; e de forma global, via processo de concretização em si, implicado por uma coesão formativa da resultante final do mesmo. No entanto, este envolvimento não passa de uma possibilidade, pois a concretude resultante e reveladora (razão de ser do próprio processo) se manifesta apenas de maneira ideal, uma vez que, para que o processo se viabilize, é necessário que o receptor tenda a captá-lo em sua maior profundidade e nem sempre a atuação do receptor se apresenta concorde com esta disposição. No caso específico, a literatura exercida pela escritora suscita forte probabilidade para esse caso. Por isso, embora sempre presente, o receptor não consegue vislumbrar toda a amplitude possível de reconhecimento, destinando a si próprio privar-se da

oportunidade de se integrar à profundidade que o processo oferece. Por outro lado, caso se qualifique, o receptor, em seu estado de originalidade, tem a oportunidade de se igualar e se identificar com a intenção primeira expressa por Clarice em seu texto. Parece ser esse jogo de relações um ponto de desarticulação e motivo-chave que dificulta o acesso ao texto clariceano, referendando o seu caráter hermético.

Assim, Clarice produz uma obra expansiva, executada para demonstrar e comunicar a si própria e ao outro a possibilidade de se lançar à "grande resposta", para a essência do ser.

Façamos uma transposição de imagens associando o sentido dos dois estados - criativo e implicativo - ao esquema proposto:



Dessa modo acreditamos ter realizado um percurso por um
onde:

faceta do processo criativo da escritora que possibilita
reafirmar o nosso intento: ao se travar contato com o texto, por

1. interação intensa entre criador e criatura -
sua natureza criadora, Clarice nos oferece reconhecer o seu
predomínio do estado criativo ao elaborar o texto.

percurso e mais, a possibilidade de reconhecer a identidade

com o nosso próprio percurso, enquanto indivíduos. Uma vez

2. possibilidade de reconhecimento pelo receptor da capaci-
dade de intensificar sua relação com o universo dos per-
sonagens.

Assim, o acesso aos seus segredos interiores.

Concomitantemente, relacionar-se com a pretensão primeira
de Clarice Lispector, onde há o predomínio do estado
implicativo que a linguagem como meio se destina.

3. a interação dessa tríplice confluência possibilita anu-
larem-se as partes constituintes e estabelecer-se um úni-
co elemento. Em síntese: a individualidade, o centro de
concentração da força resultante "R".

4. neste estágio do processo qualifica-se para tender à
unidade original: a essência do ser.

Em termos de intenção e articulação do discurso,
observemos a passagem de Água Viva e nos valhamos dela para
intensificar a compreensão do fato exposto:

Por enquanto há diálogo contigo. Depois será
monólogo. Depois o silêncio. (p.49)



Desse modo acreditamos ter realizado uma incursão por uma faceta do processo criativo da escritora que possibilita reafirmar o nosso intento. Ao se travar contato com o texto, por sua natureza criadora, Clarice nos oferece reconhecer o seu percurso e mais, a possibilidade de reconhecermos a identidade com o nosso próprio percurso, enquanto indivíduos. Uma vez desvendado o mecanismo deste procedimento intensional e criativo, o texto de Clarice um pouco mais se desmistifica facilitando, assim, o acesso aos seus segredos interiores.

Capítulo 3



III.0 Trabalho com a Linguagem:

O trabalho realizado por Clarice Lispector ao elaborar a linguagem se reveste de fatores peculiares. Sobre este aspecto o narrador/personagem Rodrigo S.M., de A Hora da Estrela, se expressa:

Será mesmo que a ação ultrapassa a palavra?

Mas que ao escrever - que o nome real seja dado às coisas. Cada coisa é uma palavra. E quando não se a tem, inventa-se-a. Esse vosso Deus que nos mandou inventar.

Por quê escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo. (p.24, grifos meus)

De modo mais explícito podemos dividir o romance A Hora da Estrela em dois percursos, onde se evidenciam as ações implicatias entre Macabéa e Rodrigo S.M.. Entretanto, podemos ainda depreender um terceiro momento, compreendido pelo percurso realizado pela própria narrativa. Isto é, o texto apresenta uma terceira história, de acordo com o parecer de Berta Waldman, apoiada em Benedito Nunes, que situa o leitor diante do impasse de uma narrativa particular e estranha.

Assim, Clarice apresenta, por intermédio de Rodrigo S.M., alguns mecanismos utilizados na configuração das palavras que compõem o texto:

1. Clarice Lispector.

Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Mal ouço clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contratomo o baixo grosso da dor. Alegro com brio. Tentarei tirar ouro do carvão. Sei que estou adiando a história e que brinco de bola sem a bola. O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. E uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta.

(p.22/23, grifo meu)

Ao conceder a palavra ao "escritor" Rodrigo S.M., Clarice estabelece a ponte que a introduz - via autor implícito - no interior do texto. Rompe, por mecanismo de similitude, com a distância que, tradicionalmente, fixa autor e narrador, além de desnudar o processo de que vai se utilizar para manejar os artificios de captação da realidade extratextual para, em processo de seleção, introjetar esses mesmos elementos no contexto ficcional.

A artista se utiliza da palavra para extrair e codificar marcas específicas e profundas. Quando menciona que "cada coisa é uma palavra" - e para Clarice atuar sobre a palavra é atuar sobre a coisa visando sempre a uma meta fixa a atingir - eleva a palavra à condição de investigação objetiva, pronta para ser "re-criada". Isto é, a palavra é ordenada de tal modo a ponto de, pela aquisição de inesperado sentido, ser o veículo pelo qual tende a atingir o que intensamente busca: a essencialidade dos seres.

Utilizaremos no transcorrer desta partição os termos



"linguagem" e "palavra" designando uma mesma idéia. Esse procedimento pode soar como uma impropriedade; no entanto, podemos pensar no termo "palavra" como a unidade celular do complexo "linguagem" e utilizá-la segundo um processo metonímico de representação.

Clarice, ao fazer da palavra objeto de si mesma, além de revelar outras faces desconhecidas da palavra, ainda se proporciona realizar uma investigação concernente à natureza dela própria e possibilitar que aflore o seu significado mais original. Um significado ancestral, oculto, que o entendimento aparente e exterior encobre.

No dizer de Michel Foucault "conhecer um animal ou uma planta, ou uma coisa qualquer da terra, é reconhecer toda a espessa camada de signos que foram colocadas nela ou sobre ela". Em nosso caso, então, para que se realize uma atividade experimental e específica sobre a linguagem é necessário que se atue pela palavra sobre a própria palavra. Esta passagem nos traz à memória o percurso investigativo realizado por G.H. ao refletir sobre as camadas e camadas que compõem o corpo da "barata", protegendo sua substância vital e originária. Foucault, em seguida, reforça a idéia afirmando que "saber consiste, pois, em referir a linguagem à linguagem. Em restituir a grande planície das palavras e das coisas".

1. "A linguagem convertida em Objeto" in: As palavras e as coisas, Michel Foucault.

2. "Linguagem e Silêncio" in: O Dorsodo Tigre, Benedito Nunes.

3. As palavras e as coisas, p.64, grifos meus. Clarice Lispector



Ao sentido desse texto podemos aproximar as considerações tecidas por Berta Waldman. A terceira história a que ela se refere, como história da própria narrativa, entendemos como a própria labuta com o texto, o meio de esgotar as possibilidades contidas na linguagem e sobre ela. Tomado por esse espírito, o narrador de A Hora da Estrela menciona: "... antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo". Antônio Cândido, ao tecer considerações críticas sobre Perto do Coração Selvagem, já havia captado este sentido:

A jovem romancista ainda adolescente estava mostrando à narrativa predominante em seu país que o mundo da palavra é uma possibilidade infinita de aventura, e que antes de ser coisa narrada a narrativa é forma que narra. De fato, o narrador ganha realidade porque é instituído, isto é, suscitado como realidade própria por meio da organização adequada da palavra. Clarice Lispector instaurava as aventuras do verbo, fazendo sentir com
1
força a dignidade própria da linguagem.

Rodrigo S.M. ao manifestar que "as palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão...", nos dá a impressão de estar querendo instituir uma nova ordem de atuação lingüística, a partir de sua base: o signo. Parece buscar um meio de conferir à palavra o sentido que a qualifique como possível de realizar a intenção primeira da escritora. Se associarmos a esta

-
1. "Limiar No começo era de fato o Verbo", in: Clarice Lispector - A Paixão Segundo G.H., Ed. Críticas, p. XVIII, grifo meu.



seqüência a passagem em que menciona afirmativamente "assim às vezes a forma é que faz conteúdo", amplia-se ainda mais o intento de transgressão, pois assume uma postura diferenciada, com fator de preponderância do "modo como expressar" (forma) para "o que expressar" (conteúdo). Assim, a autora procura articular um senso de construção inusitada à relação implicativa entre as palavras, por transformações de estado. Vejamos: "as palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais". O termo "estalactite", que provém do grego "stalaktós" e significa "que caia gota a gota", vem ao encontro desta premissa de transformação: precipitação de alguns elementos de constituição de determinada matéria que, a partir dela, assume nova configuração, nova forma, sem deixar de ser a mesma matéria. Ainda associa, ao registrar a idéia, termos como "renda" - entrelaçamento de fios para compor objeto diverso - e "música transfigurada de órgão" - espécie sugestiva de atonalidade dodecafônica de livre associação de semitons da escala temperada - proporcionando uma sonoridade diversa da convencional, com o intuito de sacramentar sua intenção.

Além disso, a autora, por intermédio de seu narrador, parece destinar ao envolvimento significado/significante um senso motivado por outro princípio. Parece interrelacioná-los não mais no sentido de ligar um conceito a uma imagem acústica, mas no de religare, uma vez que a meta fixa de Clarice é buscar a essência primordial dos seres pelo trabalho efetuado sobre o signo. Motiva-se pela atuação de uma potência sagrada, anímica, com senso voltado para a coisa ancestral, a origem. Deste modo,



confere à relação uma aura mítico/mística capaz de apontar para a complexidade da essencialidade. Refirimo-nos ao signo não como entidade social ("língua"), mas como performance individual na sintagmática literária ("fala").

Na obra O Poético, Mikel Dufrenne aborda a questão da natureza primordial das palavras se expressando:

Sobre o Humanismo:

E em todo o caso respeitando a função semântica da linguagem, elevando ao máximo seu potencial expressivo; esse potencial será tanto mais elevado quanto mais a palavra for restituída à sua natureza e reconduzida à sua origem. Ela será tanto mais signo quanto mais for coisa, mas esse signo não mais serve para dizer algo a respeito do objeto, no interior de um empreendimento intelectual ou prático, diz o próprio objeto, não como o descreve a imaginação, mas antes como o experimenta o sentimento. (p.53)

Mais adiante, Dufrenne torna a tecer considerações sobre o estado mítico da origem das coisas:

Mas precisamente o mito é a poesia primeira. E por que mito? "A mitologia", diz Kérényi, "fala de origem ou, pelo menos, de primordialidade". O mito não é etiológico, é arqueológico. Não explica, funda. (...) Por quê? Porque o próprio mito está na origem, e a origem nele fala de si mesma. (...) Quanto ao mais, essas imagens que alimentam, em primeiro lugar, os mitos, carregam também o porvir do sentido, pois a riqueza semântica da imagem está na medida de sua cosmicidade. (p.165)

Com o intuito de atingir uma maior profusão desta cosmicidade, Clarice atua predominantemente sobre a forma



imprimindo o novo conteúdo semântico desejado.

Todos esses sentidos encontramos na atitude empreendida por Clarice ao elaborar sua linguagem.

A pretensão de, através do tratamento dispensado à palavra, atingir o estado de essencialidade também vem ao encontro do pensamento do filósofo alemão Martin Heidegger expresso na obra Sobre o Humanismo:

A essência do agir, no entanto, está em con-sumar. Con-sumar quer dizer: conduzir uma coisa ao sumo, à plenitude de sua essência. (...)

Por isso, em sentido próprio, só pode ser consumado o que já é. Ora, o que é, antes de tudo, é o Ser. O pensamento con-suma a referência do ser à Essência do homem. Não a produz nem a efetua. O pensamento apenas a restitui ao Ser, como algo que lhe foi entregue pelo próprio Ser. Essa restituição consiste em que, no pensamento, o Ser se torna na linguagem. A Linguagem é a casa do Ser. Em sua habitação mora o homem. Os pensadores e poetas lhe servem de vigias. Sua vigília é con-sumar a manifestação do Ser, porquanto, por seu dizer, a tornam linguagem e a conservam na linguagem.

(pp.23/24/25, grifos meus)

Proseguindo, Heidegger acrescenta:

De acordo com essa Essência, a linguagem é a casa do Ser, edificada em sua propriedade pelo Ser e disposta a partir do Ser. Por isso urge pensar a Essência da linguagem numa correspondência ao Ser e como uma tal correspondência, isto é, como a morada da Essência do Homem. O Homem não é apenas um ser vivo, que, entre outras faculdades, possui também a linguagem. Muito mais do que isso. A linguagem é a casa do Ser. Nela morando o homem ec-siste na medida em que pertence à Verdade do Ser, protegendo-a e guardando-a. (p.55)



... O apoio para toda atitude concede a Verdade do Ser. "Apoio" (Halt) significa, em Alemão, o "amparo", a "guarda". O Ser é a guarda que resguarda o homem, em sua Essência ec-sistente, para a Verdade do Ser a ponto de fazer a ec-sistência habitar (behausen) na linguagem. Por isso a linguagem é conjuntamente (Zumal) a casa do Ser e a habitação da Essência do Homem. E só por ser a linguagem a habitação da Essência do Homem é que as comunidades Históricas dos homens e os homens Históricos podem não habitar na sua linguagem, apto de a linguagem se tornar para eles um recipiente (Gehaeuse) de seus afazeres. (p.95)

Vejamos, então, o ponto central, ou seja, como e em que momento a escritora aciona o ato transgressivo. A ação somente se viabiliza por uma intenção de complementariedade. Para operacionalizar esse sentido transgressivo Clarice se vale do que denominamos de **implemento primordial**. Procedimento que confere finalidade à sua intenção primeira. Quer dizer, a artista toma o signo em estado de dicionário, em que a relação significado/significante gera um único sentido (denotação), eleva esta relação primeira à esfera de significante apto a gerar novos significados (conotação), instituindo o signo da expressão artística. Neste nível de abstração do signo é que a autora processa a inclusão de um sentido voltado para a regência da originalidade, com aquele sentido de **religare**, conduzindo a relação significado/significante da representação artística da natureza observada ao seu estado de princípio ancestral. Instaura-se, no âmbito do signo artístico, um estado de abstração anímico, mítico/místico, divino, decantado ao extremo, revestido



por uma carga explosiva capaz de, através da natureza da arte, primordial, implementar a própria arte com o sentido de revelar-se como meio e modo de expressar a essência do ser e das coisas. Deste modo entendemos o processo denominado **implemento primordial**. A ação de uma alavanca que amplia e incrementa a intenção de primordialidade à atuação do próprio signo artístico, qualificando-o, como meio implementado, para revelar o estado mais íntimo e interior do objeto observado.

Este é o momento e a razão da sua investida, a **razão essencial**, que não se realiza somente através do signo artístico, mas quando recebe o implemento do sentido de primordialidade.

Por este mesmo viés podemos entender a afirmação de Eduardo Portella, constante na abertura da obra em estudo, adaptada do pensamento de Heidegger: "A vida é um problema de linguagem"¹. Sendo a vida um problema de linguagem, a linguagem é o meio pelo qual a vida, em sua plenitude, pode ser revelada e desmistificada enquanto angústia existencial. Retomando as palavras do ensaísta, "a opção de Clarice Lispector foi a opção da linguagem, na certeza de que ela é o verdadeiro lugar da existência. A linguagem como **energia**, atividade, trabalho, produtividade do sentido: não somente as palavras e as frases, mas 'um sentido secreto', que é mais do que elas"². Justamente este "sentido secreto" é que entendemos como o estágio atingido pelo incremento destinado ao signo conotado que denominamos de **implemento**

1. "O grito do silêncio", p.12.

2. Id.Ib., p.12, grifo meu.



primordial.

Retornando ao texto, podemos afirmar que, de maneira geral, Clarice não se preocupa com a história em si. Ao exercer atividade incisiva sobre a palavra e suas associações construtivas, faz com que percam seus sentidos cotidianos e assumam expressões de sutileza e revelação. Estabelece um íntimo envolvimento com o processo da enunciação, ou seja, privilegia a organização do discurso deixando para segundo plano a matéria ordinária. Clarice, ao elaborar um texto, ao contar uma história, se revela especularmente ao se contar essa história - atua sobre si mesma no fazer. Assim busca, como fruto de seu trabalho, o encontro ancestral consigo mesma. O narrador de A Maçã no Escuro, ao se manifestar sobre o personagem Martim, se expressa:

Ele começa do zero da linguagem para reconstitu-
ir-se lentamente como homem e como palavra.

De certo modo esse também é o procedimento adotado sobre Macabéa. Sua curiosidade por compreender as palavras é marcada por um traço indelével de caracterização: uma vontade ingênua. Inocente, ela busca na palavra a razão de sua própria vida. Palavra e indivíduo realizam um salto em direção à ancestralidade. Movendo-se instintivamente, a nordestina tateia no escuro de sua ingênua consciência o percurso a realizar.

Por Macabéa representar um estado de intensa ingenuidade, podemos associá-la ao princípio de pureza da origem das coisas, do quase-animal (atributo não pejorativo), ao estado mais



anterior das coisas, como se ela se apresentasse num estado "zero" de humanidade, no "zero" do indivíduo. Por se equivaler a esse estágio não antevê os fatos. Clarice elabora essa configuração com maestria e consequência lógica, uma vez que é uma das maneiras encontradas para, de fora, enxergar o "por dentro", utilizando Macabéa como espelho reflexivo. Assim, se possibilita mergulhar naquele universo de ancestralidade que rege os passos de sua cria.

Por isso, o percurso iniciado por Martim em A Maçã no Escuro, partindo do zero da linguagem para reconstituir-se, dialoga com o de Macabéa em A Hora da Estrela. De um lado temos a procura insatisfeita e não concretizada de Macabéa; de outro, em percurso inverso, o caminhar de Clarice em direção à concretude de sua primordial intenção.

Clarice se insinua contra a linearidade discursiva. Dada a sua natureza reveladora, o texto torna-se pouco legível, consagrando-se como produto de difícil assimilação.

O artigo "No Raiar de Clarice Lispector", de Antônio Cândido, ao tecer considerações sobre a linguagem, expressa que a autora realiza "uma tentativa impressionante para levar nossa língua canhestra a um pensamento cheio de mistério". Ao se referir à "inventividade" do trabalho com a linguagem o faz no sentido de observar nele o mesmo espírito renovador da expressão literária, no que tange a conduzir o domínio da palavra sobre "regiões mais complexas e mais inexprimíveis", como realizaram Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Pensamos que Clarice vai mais além. Atinge outros níveis ao transcender os limites do



físico e do psico-físico. Ao entregar-se à aventura de recriação peculiar da expressão, faz do ato de escrever um modo de conhecimento de si e das coisas que a rodeiam, buscando explorar, pela linguagem, a condição primeira do indivíduo. Assim tende a penetrar no mistério que a cerca: a origem, o ponto essencial da existência.

Conforme foi apresentado anteriormente, Rodrigo S. M. expressa que "às vezes a forma é que faz conteúdo". Vejamos alguns pontos que conferem registro e marca peculiar da ação de Clarice sobre sua escritura, instituindo uma "forma" específica. O que podemos observar, à primeira vista, é a estranheza da composição frasal. Ela parece mutilada e insólita. Por vezes a escritora se utiliza do procedimento da fragmentação exacerbada, onde o fio tênue que perpassa a ação é que assume valor consagrado de mensagem. Por outras vezes, deixa que a frase se estenda vagueante, parecendo não se preocupar com um possível enfraquecimento estilístico.

Quanto à pontuação, parece atender a uma norma própria. Conduz o leitor, por vezes, a perder o tempo de respiração pelo alongar-se da construção:

Sabendo no entanto que talvez eu tivesse que me apresentar de modo mais consciente às sociedades que muito reclamam de quem está neste instante mesmo batendo à máquina.

(A Hora da Estrela, p.26)

ou ainda:



Quando descobria coisas a respeito de si mesma exatamente no momento em que falava o pensamento correndo paralelo à palavra.

(Perto do Coração Selvagem, p.43)

A frase flui no ritmo e na medida exata da velocidade do pensamento, ininterruptamente. Por outras vezes, ao contrário, fragmenta a construção, tornando-a ríspida e dura como pedra:

Macabéa pedir perdão? Porque sempre se pede. Por quê? Resposta: é assim porque assim é. Sempre foi? Sempre será. E se não foi? Mas estou dizendo que é. Pois. (p.94)

Outro procedimento utilizado com intuito de estranhar a linguagem é o processo da repetição. Repete palavras, frases, pensamentos, à exaustão. Utiliza esse fator como elemento que conota duas possibilidades. Primeiro, como meio de reforço. Incrementa a ênfase ao mesmo tempo que passa a gerar novos sentidos. Este fato se exemplifica quando experimentamos repetir um termo seguidas vezes. O som, o ritmo, o intervalo tonal entre um e outro se vê preenchido pela continuidade do antecessor ao sucessor, gerando uma nova sonoridade. A nova sonoridade não é nem um nem outro e sim um novo elemento com nova significação. Em segundo lugar, a autora se utiliza do expediente da repetição para desgastar o signo. Benedito Nunes se expressa sobre esse procedimento em "Linguagem e Silêncio":



De fato, a romancista, ora neutralizando os significados abstratos das palavras, ora utilizando-os na sua máxima concretude, pela repetição obsessiva de verbos e substantivos, emprega um processo que denominaremos técnica de desgaste, como se, em vez de escrever, ela **desescrevesse**, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o "aquilo", o inexpressado. (p.137/8)

Observemos a passagem de *A Hora da Estrela* em que o diálogo contigo e com "o outro" se expressa de maneira contundente. Ao atuar sobre o signo, ela o esvazia pelo cansaço da repetição, uma vez que passa a revesti-lo do caráter de redundância fonossemântica. Ao contrário do que se possa imaginar, a atitude, ao invés de conduzir a uma estagnação negativa da linguagem, em Clarice, abre campo para que se manifeste outro elemento de grande importância dentro de seu fazer literário: o **silêncio**.

Se, por um lado, a técnica da repetição gera novos sentidos, por outro conduz ao estágio do silêncio. Entretanto, esses dois momentos como que se fundem em um só, compondo a orquestração diretiva realizada pela escritora.

Olga de Sá, referindo-se a respeito do silêncio incutido no texto da artista, diz que "o discurso de Clarice aponta para o silêncio enquanto 'grau zero' da escritura (...). Clarice vislumbra o silêncio como única possibilidade de alcançar o indizível".¹

A própria escritora se manifesta explicitamente sobre essa questão ao dizer que "a repetição me é agradável, e repetição

1. A Escritura de Clarice Lispector, p.118.



acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa".

Assim, a linguagem de Clarice Lispector entrelaça o personagem à sua consciência, ou melhor, aos fluxos e refluxos de sua consciência. O personagem estabelece um contínuo diálogo consigo, alidado, ao mesmo tempo, ao "outro" que ele institui.

Observemos a passagem de A Hora da Estrela em que o diálogo consigo e com "o outro" se expressa de maneira contundente, num momento nuclear da narrativa:

Silêncio.

Se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande.

O silêncio é tal que nem o pensamento pensa.

O final foi bastante grandiloquente para a Vossa

necessidade? Morrendo ela virou ar. Ar enérgico?

Não sei. Morreu em um instante. O instante é aque-

le 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. Etc., etc., etc. No

fundo ela não passara de uma caixinha de música

meio desafinada.

Eu vos pergunto:

- Qual é o peso da luz?

E agora - agora só me resta acender um cigarro e

ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a

gente morre. Mas - mas eu também?!

Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.

Sim. (pp.97/8, grifos meus)

A articulação do discurso inicia por uma espécie de advertência imperativa ao elemento mesmo que detém a ação interior ("Silêncio") seguida de uma construção frasal na condicional ("se um dia Deus vier ...") e, encerrando um



intervalo fragmentário mental, passa a uma interlocução afirmativa ("o silêncio é tal que ..."). Todo ele tem como idéia norteadora o signo "silêncio". Uma vez envolto por uma espécie de tomada de consciência, o enunciador se lança à comunicação com o "outro", implícito no discurso ("O final foi bastante grandiloquente para a **vossa** necessidade?" - grifo meu). Súbito, retorna a si e enseja uma série de ponderações motivadas pela dúvida e, como que buscando subsídio para sua investida, se vale de auto-explicação ("o instante é aquele átimo de tempo em que ...") e de auto-justificativa ("No fundo ela não passara de uma caixinha de música meio desafinada"). Expressa, então, nova indagação, buscando não perder a atenção do "outro" e, conseqüentemente, a sua própria ("Eu vos pergunto: Qual é o peso da luz?"). Neste ponto climático do texto, Clarice suspende a utilização consecutiva do processo de comunicação através da palavra expressa e cria um intervalo vazio sobre o papel, um intervalo de silêncios em ebulição como a operacionalizar o encontro do personagem estranhado consigo mesmo em estado de anterioridade. Tanto assim o é que, após essa passagem, a intensidade convulsiva que envolvia o enunciador cede lugar ao início de uma passividade que tende a serenar seu estado psíquico ("E agora - agora só me resta ...") - a própria repetição pausada do termo "agora" conduz a este estado. Redimido, volta a si e, sem esperar, se surpreende, ainda de modo pausado e sereno ("Mas - mas eu também?"). Conformado, porém de forma ambígua ("Não esquecer que ..."), como que revelado, ao mesmo tempo para si e para o "outro", se entrega à dinâmica das coisas que tendem à primordialidade atemporal. Na sequência o enunciador interliga o



"sim" da morte - pseudo-encerramento do texto - com o "sim" da vida ("Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida") - pseudo-início do texto - e viabiliza a continuidade cíclica e permanente da vida e da obra.

Ao se utilizar do artifício de mergulho rumo ao fluxo de consciência das personagens, a escritora busca revelar o que há de mais inexorável, de mais originário e essencial no indivíduo. Não podemos deixar de mencionar o apreço que Clarice nutre pela metáfora. Eleva-a à condição de estrela cintilante e guia de caminhada, cultivando-a de modo a buscar subvertê-la mais que o seu sentido próprio. Potencializa a imagem que a figura recriada passa a representar. Assim, os elementos metafóricos se apresentam estranhados e contundentes. Observemos a passagem de Água Viva: "Pega uma espiga delgada de trigo de ouro, e põe entre as gengivas sem dentes e se afasta de gatinhas com os olhos abertos. Olhos imóveis como o nariz. E preciso mover toda a cabeça sem ossos para fixar um objeto. Mas que objeto?" (p.109/10) Como podemos notar, o desenvolvimento textual desloca a nossa tentativa de compreensão para várias direções. E, num passe de mágica nos vemos completamente desvirtuados pelo jogo metafórico ensejado. Parece não terminar nunca. Como em um estado hipnótico e condicionado.

Além disso, a escritora se vale de elementos como oxímoros desajustados: "Nesta hora exata Macabéa sente um fundo enjôo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas"(p.96). Assim denominamos, pois a retórica tradicional classifica o oxímoro

como uma variante da antítese, ou seja, a compreensão de uma idéia em oposição a outra, resultado de uma contradição entre termos próximos. No entanto, parece que Clarice o utiliza de modo desajustado ou desvirtuado, não experimentando o modelo "X é não-X" e, sim "X é algo que se vislumbra de não-X". Vale-se também de símiles conectados em fortes doses de estranhamentos: "A morte é um encontro consigo. Deitada, morta era tão grande como um cavalo morto" (p.97). Sempre os utiliza com o mesmo e fixo intuito: desmistificar e subverter o sentido das palavras na tentativa de revelar-lhes suas facetas ocultas.

Clarice trabalha com a potência da locução "como se". Podemos afirmar que toda sua narrativa é permeada por esse elemento. O fato não é de difícil compreensão, uma vez que é por intermédio da linguagem que a escritora tende ao silêncio revelatório, à essência, a encontrar pelas palavras o que delas escapam. Por isso a necessidade de se valer de atitudes que lhe confirmam possibilidade de empreender viagem a este outro universo. O universo das coisas que não estão, mas que são. Das coisas que pairam suspensas desde dentro, mágicas, ocultas, subterraneamente vibratórias. Pois bem, como expressar por palavras o inexprimível? Como concretizar tacitamente (de acordo com as palavras de Rodrigo S.M. "- Qual o peso da luz?") senão permear a palavra de um senso volátil místico-mítico que aponte para um estado de coisas em suspensão, representado pelo motivo do "como se"?

Solange Ribeiro de Oliveira, em artigo intitulado "Um



exemplo de mudança de código no Romance de Clarice Lispector" realiza um estudo sobre A Paixão Segundo G.H. no que concerne à questão do vocabulário e suas inversões codificativas. Estabelece para eles valores positivos, negativos e neutros. Observemos como Solange Ribeiro se expressa:

"...do ponto de vista da perda do rosto de uma pessoa nordestina". (p.13) Pronto. Nada mais necessário para desencadear um processo de auto-clarividência. Ou ainda, no conto

"Amor" (1964), caracteriza o processo de mudança do código ao característico dos romances de Clarice Lispector. Por um lado, itens léxicos de conotações normalmente positivas ou negativas invertem essas posições no subsistema do romance. Por outro lado, itens geralmente não associados com valores positivos ou negativos assumem um dos dois... (p.13)

engranagem, sistematicamente.

Clarice Lispector se vale também dos momentos de epifania.

Muitas são as maneiras de que Clarice se vale para levar a cabo seu intento. Outro meio se dá pelo emprego da epifania. O termo quando tomado em sentido místico/religioso caracteriza-se pela manifestação de algo divino, motivado pelo espírito. Em literatura assume valor paralelo. Apresenta-se como um ato que aponta para um fato rotineiro e banal, mas acaba por caracterizar toda a força de uma súbita revelação. Por isso é sempre um momento de perigo iminente dentro do discurso. Olga de Sá observa que "A borda do abismo, da sedução que espreita todas as vidas (...). Enfim, a epifania é um modo de desvendar a vida selvagem que existe sob a mansa aparência das coisas, é um pólo de tensão metafísica, que perpassa ou transpassa a obra de

Fazer da linguagem, objeto de si mesma é fazer novamente de

1. "O Eixo e a Roda". Rev. de Lit. Brasileira, v.4/85.



Clarice Lispector".

Assim, uma atitude despretensiosa provoca um instante de revolução interior. Em A Hora da Estrela o narrador Rodrigo S.M., inicia todo o seu percurso de retorno a si mesmo ao captar numa rua do Rio de Janeiro, "o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina". (p.18) Pronto. Nada mais necessário para desencadear um processo de auto-clarividência. Ou ainda, no conto "Amor" (Laços de Família), a percepção de uma mulher que ao retornar das compras, ao observar os movimentos banais de um cego mascando "chiclé" no ponto de ônibus, vislumbra, num átimo, o automatismo de sua própria vida e se deixa conduzir por esta engrenagem, sistematicamente.

Clarice Lispector se vale também dos momentos de epifania, vivenciados pelos personagens, como meio de promover o seu acesso para dentro de si mesma. Como podemos observar são muitos elementos, distintos entre si, dispostos ao mesmo tempo e com uma única finalidade pré-fixada. O texto, como um todo complexo, assim se configura, resultado de movimentos parciais de composição intencional de uma linguagem recriada. Clarice conota um modo próprio de trabalho lingüístico voltado para constantes investidas sobre si mesma, a ponto de se perder pelo trajeto o sentido do que é "a coisa", do que é a linguagem artisticamente elaborada sobre essa "coisa". Assim, indivíduo e linguagem passam a figurar como únicos elementos, indispensáveis e interligados, de interesse.

Fazer da linguagem objeto de si mesma é fazer igualmente de

1. A Escritura de Clarice Lispector, p.106.



si - enquanto individuo - objeto de si mesmo, com o intuito de se atuando, buscar atingir o cerne da revalação pretendida.

Capítulo 4



IV. Duas Vidas de Clarice

Dueto predominantemente utilizado por Clarice Lispector para elaborar sua obra, mas de certa forma também contribui para turvar a compreensão do leitor, ao referir-se à natureza e ao grau do que apresenta como o olhar de Clarice. Isto é, o que se vê e modula a maneira como a escritora "mira" para as coisas exteriores (externas) e interiores (internas) de seus personagens e suas ações.

Quando se trata de Clarice, o olhar se torna mais complexo e abrangente, pois se trata de revelar o mundo e o indivíduo, e não apenas a realidade. Entretanto, para que isto se concretize é necessário uma ação intencional, uma busca e uma identificação que tende a englobar, o tanto quanto possível, a totalidade das coisas, no aspecto de suas relações com os elementos exteriores e interiores que compõem a natureza dessas mesmas coisas. Por isso, Clarice explicita a consciência de que o campo compreensivo necessita ser totalmente preenchido, ou seja, partindo de elementos exteriores e transportando para dentro do texto o somatório a partir daí. Capítulo 4

O que ocorre é uma busca constante por uma compreensão mais profunda de Clarice ao dizer que "a gente só pode tentar fazer bem as



IV. Duas Visões de Clarice

Outro procedimento utilizado por Clarice Lispector para elaborar sua obra, que de certo forma também contribui para turvar a compreensão do leitor, se refere à natureza e ao grau do que apresentamos como o olhar de Clarice. Isto é, o que rege e modula a maneira como a escritora "mira" para as coisas exteriores (extratextuais) e interiores (textuais) devotando-lhes pesos e intensidades particulares.

Mencionamos o procedimento de Clarice em se valer da arte com o intuito de revelar o ser que transcende o próprio indivíduo e expressar a essencialidade das coisas. Entretanto, para que isto se concretize é necessário uma ação ininterrupta, ampla e intensificada que tenda a englobar, o tanto quanto possível, a totalidade das coisas, no aspecto de travar contato com os elementos exteriores e interiores que compõem a natureza dessas mesmas coisas. Por isso, Clarice explicita a consciência de que o campo compreensivo necessita ser totalmente preenchido, ou seja, partindo de elementos exteriores transportá-los para dentro do texto e somente a partir daí, ao vislumbrar esses movimentos parciais, ponderar a somatória deles reunidos, cumprindo um ritual cíclico, globalizado (exterior/interior) e encerrado em si mesmo. Assim, pela atividade artística, a autora tende a atingir a concretude de que necessita para buscar o auto-conhecimento, a essência dos seres e das coisas.

O que motiva a afirmação vem extraído de um pronunciamento de Clarice ao dizer que "a gente só pode tentar fazer bem as



coisas que sente realmente. Os meus livros não se preocupam com os fatos em si porque, para mim, o importante não são os fatos em si, mas a repercussão dos fatos no indivíduo. Isso é que tem muita importância para mim. E o que eu faço. E acho que, sob este ponto de vista, eu também faço livros comprometidos com o homem e a realidade do homem, porque a realidade não é um fenômeno puramente externo".¹

Dessas palavras podemos extrair mais duas considerações. A primeira diz respeito a que, além de Clarice posicionar seu "mirar" tanto para o exterior como para o interior, confere tonalidade primordial e peso maior de reflexão a atividade interior. E o momento pelo qual vai averiguar o interior de seus personagens, no interior da ficção. Por isso a escritora afirma não se ater aos fatos exteriores, devotando-lhes, aparentemente, pouca atenção, uma vez que o ponto nuclear (que ainda está por vir) é que assume valor de interesse. No entanto, a autora elege os fatos exteriores como pontos de partida, conferindo papel de equivalência no que concerne a atividade de completar a cadeia cíclica que o processo exige.

A segunda consideração se configura como reconhecimento de que tudo se circunscreve à questão da realidade. Aqui, o problema se intensifica, e uma pergunta se apresenta: o que é realidade para Clarice Lispector? Um forte indício de resposta ela própria aponta: "a realidade não é um fenômeno puramente externo". Em A

Paixão Segundo G.H., a personagem central afirma que "assim me

1. Referência não localizada.



aproximaria do...divino? do que é real? O divino para mim é o real" (p.107). Neste sentido, mais uma vez a autora reforça sua predileção pelos efeitos interiores e introspectivos repercutidos de dados exteriores no indivíduo, além de acrescentar uma componente de natureza místico-religiosa, incrementando seu posicionamento de que a realidade não se encontra, exclusivamente, na exterioridade aparente das coisas.

Clarice trata a questão do real como um fenômeno, portanto, como um objeto de experimentação possível, em nível da manifestação da consciência que transcende o estado marcado pelo empirismo e pela exterioridade. Pelo fato de a autora privilegiar o estado da interioridade sobre o da exterioridade, as facetas problematizantes da interioridade e da realidade não serão abordadas separadamente e sim como unidades de um mesmo sistema. Daí intitularmos o primeiro tema de **Visão Interior: A Concepção do Real - Da Aparência à Essência.**

Retomando o pronunciamento de Clarice, observamos que, embora não se importando com os fatos exteriores, ela executa obras comprometidas com o homem em sua realidade tangível. Novamente a questão da realidade vem à tona, somente que agora como atividade fim. Isto é, fruto de um esforço analítico interior que retorna à superfície de maneira a compreender, de forma globalizada, esse mesmo homem em seu estado integral.

Neste segundo momento ocupamo-nos com o estudo acerca dos elementos exteriores. Para ele destinamos o título de **Visão Exterior: A Consciência Histórica**, em que procuramos demonstrar o mecanismo pelo qual a escritora, sem apresentar ou mencionar



qualquer fato explícito engajado, denuncia o contexto social em que está inserida.

Assim, a artista realiza uma atividade globalizada, pois observa o objeto segundo o enfoque que preenche toda sua natureza: interior e exterior. Essa visão do real, isto é, a tradução da realidade para a linguagem artística, com objetividade.

Então, espírito literário e, como se viu, o espírito realista surgem como forças de oposição à visão romântica. No entanto, se se considerarmos os critérios enunciais de existência de cada um, veremos que, no Romantismo, o racionalismo configura-se como "uma revolução do sentimento, não apenas a nível da alma humana, mas a nível da natureza humana". Já o realismo, por sua vez, é "a busca da verdade superficial".

O autor realista não centra sua atenção sobre os aspectos subjetivos, mas sobre os aspectos objetivos, buscando a objetividade. No entanto, a objetividade não é um ponto neutro, mas um ponto de partida para a construção da realidade. A realidade é construída a partir de uma série de fatos e dados que são organizados e interpretados pelo autor. Assim, o realismo é uma forma de conhecimento que busca a objetividade, mas que também reconhece a subjetividade do conhecimento.

O autor realista não se preocupa com a subjetividade do conhecimento, mas com a objetividade. No entanto, a objetividade não é um ponto neutro, mas um ponto de partida para a construção da realidade. A realidade é construída a partir de uma série de fatos e dados que são organizados e interpretados pelo autor. Assim, o realismo é uma forma de conhecimento que busca a objetividade, mas que também reconhece a subjetividade do conhecimento.

1. "O Romantismo", in: Introdução aos Estudos Literários, p. 177.



IV.1. Visão Interior: A Concepção do Real - Da Aparência à Essência.

O realismo artístico, como a própria denominação explicita, vem associado a uma representação mimética do real. Isto é, à tradução da realidade sensível para a linguagem artística, com objetividade.

Enquanto espírito literário de época, o movimento realista surge como forma de oposição a atuação romântica. No entender de E. Auerbach, o romantismo se posiciona contrário ao pensamento racionalista clássico, configurando-se como "uma revolta do sentimento, das profundezas da alma humana, contra a razão seca e o bom senso superficial"¹.

O autor realista não centra sua atenção sobre um determinado elemento, movido por interesse subjetivo, mas confere toda ênfase à experimentação. Toma como único ponto valorativo o objeto da análise. A realidade exterior passa a ser estudada como meio e objeto sobre a qual o artista vai atuar de modo exterior e crítico, na tentativa de, como um questionador clínico, desvendar as possíveis verdades inerentes a ela própria.

O ato de distanciar-se do fulcro subjetivo diz respeito a introjetar a realidade apreendida exteriormente, segundo uma visão da existência tal qual ela se apresenta. E procurar impedir que ela passe pelo canal da subjetividade. Ao adotar o procedimento de interferência especulativa ele acredita que a

1. "O Romantismo", in: Introdução aos Estudos Literários, p.232.



abordagem se manifesta, exclusivamente, no campo da objetividade.

Uma vez instituído o movimento, e tendo como certo que a atitude primordial da escola se constitui na busca da representação artística da realidade exterior, uma primeira questão se faz pertinente. Como o autor realista entende o real? Ou seja, o que é a realidade para a escola realista? No artigo "Do Realismo Artístico", Roman Jakobson indaga: "O que é o realismo para o teórico da arte?". E responde: "é uma corrente artística que propôs como seu objetivo reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verossimilhança"¹.

Entretanto, entre outras observações, aponta duas visões a serem consideradas. A primeira diz respeito ao fato de o autor conceber sua obra como verossímil. Ao fazer esta observação propõe duas conseqüências diretas. Em uma delas, estabelece a tendência em se deformar os moldes em curso, interpretada como uma aproximação da realidade. Em outra, estabelece a tendência em conservar os moldes artísticos tradicionais, interpretada como uma fidelidade ao real. A segunda visão se refere à questão da recepção da obra de arte. Nesta perspectiva também apresenta duas considerações. Na primeira o julgador recebe e aceita, revolucionariamente, a transformação dos hábitos artísticos e os compreende como uma deformação que visa a se aproximar da realidade. Na outra, o julgador é conservador e percebe a transformação dos moldes artísticos como uma alteração da realidade.

1. T.L. - Formalistas Russos, p.120, grifo meu.



Deste modo, Jakobson conclui que, pelo jogo de possibilidades, o resultado da operação se insere dentro de um complexo que, dependendo da circunstância, relativiza sua disposição final. Assim, ao se pretender a representação artística da realidade exterior, o que se vê representado se modula a esta inconstância variável, mediante a possibilidade de sua ocorrência. ~~parece não ultrapassar o limite do possível~~

Roman Jakobson evidencia que a realidade para o movimento realista é o que se apresenta como verossímil. Entende-se por verossímil tudo o que se possibilita assemelhar à verdade, ou ainda, tudo o que parece verdadeiro. Assim, pensamos que o meio encontrado pelo autor realista para expressar a natureza exterior se dá via representação parcializada, portanto, aparente dela própria, ou seja, a representação artística da realidade exterior não consegue ultrapassar o limite de sua aparência, relativizando o campo do ser absoluto do objeto representado, sua essência, uma vez que ela representa não o objeto em sua totalidade e sim um estado desse mesmo objeto. ~~a impressão~~

Para que uma obra possua características, e seja reconhecida como pertencente à corrente realista, não basta que ela traga elementos miméticos de uma dada realidade exterior. É necessário que a obra, em seu interior, seja ela própria uma construção verossímil, ou seja, que apresente "verossimilhança interna"¹. Da perfeita comunhão entre esses planos é que se pode dizer se determinada obra possui ou não caráter realista,

1. apud. Luigi Pareyson - "O Verossímil na Poética de Aristóteles".



podendo daí se avaliar seu peso artístico.

O que parece problemático é a dicotomia entre **essência** e **aparência** que passa a co-habitar um mesmo cenário. Essa dicotomia, com pendência exagerada para o estado da "aparência", parece gerar um certo desequilíbrio à questão própria do realismo e sua razão enquanto movimento artístico, uma vez que o que representa parece não ultrapassar o limite do aspecto verossímil da natureza e não ela em si, de modo integral e essencial.

Procuremos desenvolver um pouco mais esta reflexão. Para isto, nos apossaremos de um elemento pertinente às artes plásticas e à arquitetura, mais precisamente, voltada à sua aplicação na pintura. Trata-se do conceito de **perspectiva**.

Entende-se por perspectiva o processo de representação tridimensional de um dado objeto sobre um plano bidimensional, tal como ele se apresenta à vista do observador. No entanto, embora seja o meio pelo qual se represente em plano bidimensional um elemento tridimensionalmente, isto é, como que a impressioná-lo, metafóricamente, em sua plenitude e integralidade, o processo explicita uma falha prática de origem, uma vez que sua validade é função dependente do ângulo de visão e da maneira pela qual o observador lança sua mirada, selecionando uma parte em relação ao todo. Assim, o autor realista escolhe uma faceta angular para tomá-la como representativa desse mesmo todo, privilegiando um estado de aparência do objeto representado e não sua integralidade.

Partindo do conceito de perspectiva, Anatol Rosenfeld no *1. Texto/Contexto*, p.77, grifo meu.



artigo denominado "Reflexões sobre o Romance Moderno" assim se expressa:

A perspectiva central, eliminada pela pintura moderna, surgiu no Renascimento; a perspectiva grega, diversa da renascentista, foi introduzida na época dos sofistas, no século V a.C.. Como se sabe, a pintura egípcia, ou a pintura europeia medieval - para dar só estes exemplos - não conheciam ou não empregavam a perspectiva. As hipóteses sobre esse curioso fenômeno tendem a considerar provável que a perspectiva seja um recurso para a conquista artística do mundo terreno, isto é, da realidade sensível.

Caminhando por esta vertente de pensamento, o mundo empírico é relativizado segundo uma consciência direcional em que a perspectiva cria a ilusão de uma dada situação espontânea e natural, enquanto espaço de representações. Ora, se este processo artístico de apreensão, ao ser representado, é direcionado por uma ilusão da realidade exterior, e não da totalidade em si, o que parece ocorrer é que a realidade representada, então, não passa da ilusão do absoluto que a contém. A realidade é apreendida, aos olhos, como realidade relativa e apresentada como absoluta. Portanto, em seu íntimo, o trabalho do autor realista está em desvendar não a verdade em si, mas uma verdade modulada pela contingência do provável.

Com o intuito de elucidarmos este raciocínio, observemos as

1. Texto/Contexto, p.77, grifo meu.



palavras de Arnold Hauser : « realidade do estado absoluto desta

mesma coisa. Um dos fatores que contraponham a produção

antarmada A nossa impressão do espaço real parece-nos dis-

torcida e deformada nos extremos do campo visual,

o seu conteúdo dividido em grupos e secções mais,

ou menos independentes, e desde que o nosso campo

de visão, fisiologicamente condicionado, é esfe-

róide, vemos, em certa medida, curvas em vez de

linhas retas. (...) A perspectiva central produz

uma representação de espaço matematicamente exata

mas psicofisiologicamente impossível. »

próprias. Ou seja, apresentar, em sua amplitude e intensidade

global, a arte como expressão da essência do ser.

Hauser se expressa sobre a perspectiva central. Entretanto,

outras possibilidades de angulações conduzem a outras distorções

de naturezas diversas. revelamento parcial do sujeito sobre o

objeto Uma vez apresentado, ainda que de maneira sumária e

introdutória, a questão do entendimento da realidade para a

escola realista, a localizamos no tempo e no espaço com o intuito

de estabelecer um contraponto para o desenvolvimento do estudo

que nos interessa. A partir de agora, voltamos a atenção para a

pauta de origem, estudando o modo de representação da realidade

em Clarice Lispector. Ainda uma vez nos apoiaremos no romance A

Hora da Estrela como suporte aplicativo de análise, não

desprezando, por suposto, suas outras publicações. »

Conforme destacamos, a forma de apreensão da realidade

empreendida pelo molde tradicional realista parece eleger como

aparente a realidade empírica. As coisas exteriores, espacial e

temporalmente representadas na obra, nada mais expressam que uma

este estágio parcial desmistificando-a enquanto "aparência", para

----- fazer eclodir, dele próprio, o sentido nato e original de sua

1. História Social da Literatura e da Arte, p.441, v.1., grifo

meu.



das inúmeras modulações de realização do estado absoluto desta mesma coisa. Um dos fatores que contrapontei a produção encarnada por Clarice Lispector em relação à escola realista, vem modulada essencialmente por uma investida determinante, no sentido de ultrapassar e reverter o princípio fundamental praticado por ela. E assim tender a revelar não a aparência das coisas representadas, mas sim o estado integral e essencial delas próprias. Ou seja, apresentar, em sua amplitude e intenção global, a arte como expressão da essência do ser.

Assim, podemos pensar que o procedimento de Clarice vem a exercer uma função de síntese. Isto é, se pensarmos no romantismo como o prevalecimento parcial do sujeito sobre o objeto e no realismo como o inverso, contrapontuando-se concomitantemente, podemos recordar do sistema dialético proposto por Hegel, cabendo ao modo e à intenção produtiva de Clarice Lispector o poder de síntese a uma tese e uma antítese anteriormente delineadas. O trabalho com a linguagem, a maneira de manifestação organizacional do discurso tendem sempre a explicitar este parâmetro básico, qual seja o de buscar na **globalidade** das coisas, pela atribuição artística, a essência das mesmas. Por isso, a narrativa da escritora deflagra um processo de ruptura, aliado ao de síntese dos modelos tradicionais. Atua de maneira globalizante visando a tatear a realidade segundo a veracidade anterior e primeira inerente a ela própria. Ou seja, ao revelar o "parecer da coisa", a escritora busca ultrapassar este estágio parcial desmistificando-o enquanto "aparência", para fazer eclodir, dele próprio, o sentido nato e original de sua constituição, ainda enquanto objeto de observação representado



artisticamente.

Neste sentido, o intento maior de Clarice se constitui no ato de transgredir. Desmascarar incisivamente o processo de apreensão parcial da realidade sensível, intuída segundo uma mirada angular/fictícia e tender a revelar a alma do real em sua complexidade de composição.

Para isto, o jogo que realiza consiste em eliminar o elemento mediador entre o mundo exterior a ser representado e sua representação artística, processando, assim, a "morte da perspectiva". Este é o método que o leitor deve desvendar para ter o acesso facilitado ao texto clariceano. Ao abolir o espaço entre os dois pólos envolvidos, a autora possibilita não mais parcializar o objeto, mas observá-lo em sentido **holográfico** e com toda propriedade que o processo exige.

Há pouco mencionamos o conceito de perspectiva. Vejamos como este elemento exerce seu mecanismo de distorção. A perspectiva é o elemento de ligação entre os dois pólos extremos do cenário de relações: o homem (artista) e a natureza observada. Portanto, a perspectiva, no momento da representação artística, se é que assim podemos entender, modula o espaço que mantém distanciados os dois elementos, agindo como elemento distorsor da relação.

O modo como o autor realista entrevê a natureza se distorce pela atuação do elemento perspectivico, uma vez que se vê abalado pela distância entre eles. Na tentativa de observar o objeto, ocorre como se se instaurasse um certo desfocamento entre indivíduo e mundo. O efeito deste desfocamento, por sua vez, é o responsável pelo surgimento de um estado em que não se



possibilita captar nada além da parcialidade do material observado, e ainda de maneira imprecisa. Monitorado por estas circunstâncias, o autor realista só capta a aparência das coisas observadas.

O trabalho de Clarice está em eliminar o elemento perspectivico. Uma vez eliminado este elemento desvirtualizador, os dois extremos perdem suas características, enquanto distintos e apartados, passando a co-existirem segundo uma mesma frequência vibratória. Sob esse prisma, podemos afirmar que os dois estados - objeto e representação artística deste mesmo objeto - passam a comungarem-se como um único elemento de mesmo grau e mesma natureza, uma vez que não há mais nada a separá-los. Por outro lado, a adequação aproximativa dos extremos é que, em sentido oposto, determina a "morte da visão perspectivica". Desvenda-se em tom extraordinário a compreensão global e avassaladora da realidade desde a sua anterioridade. Ou seja, como ela é, e não como possa aparentar ser. Rompe-se com a possibilidade de se observar a coisa exterior segundo esta ou aquela angulação, ampliando, em sua totalidade, o campo óptico perceptivo de captação. Portanto, para que se tenda a atingir a ordem primeira das coisas, isto é, buscar as coisas como elas são e não como elas têm que ser, é imprescindível que se una o fato externo ao ato criativo num único e inseparável segmento.

De certo modo, este encaminhamento pode conduzir à idéia de que o procedimento artístico vivenciado por Clarice Lispector, venha a se opor ao movimento literário realista em sua fundamentação. Se, por um lado, o procedimento realista estabelece que, para uma dada obra se enquadrar dentro dos



preceitos estabelecidos, é necessário que ela apresente verossimilhança interna e externa, residindo aí a variação de seu valor artístico, por outro lado, a concepção representada por Clarice parece nos dizer que quanto maior o grau de desmascaramento provocado por uma consciência globalizante no sentido de desrealizar uma dada obra, como busca de superar a realidade tida como sensível e tender a atingir seu estado de anterioridade, seu âmago, maior a expressão essencial que ela veicula. Além disso, faz vir à tona o espírito do estado primordial das coisas, escondido e mitificado. Revela o ser que habita latente na simples aparência das coisas. O processo artístico, então, apresenta-se como essência absoluta capaz de harmonizar e primordializar a espécie natural, entendendo-se por isso conduzir ao estatuto da originalidade toda e qualquer gama de relações em que se entrelassem indivíduo e natureza. A autora experimenta assim o estado de transformação transgressiva ao se representar artisticamente um dado objeto.

Diferentemente da pintura, em que o processo transformativo se manifesta no âmbito da espacialidade, na literatura o processo se verifica pela ruptura provocada pela temporalidade. Quer dizer, o "agora" não mais representa o momento presente, mas um instantâneo que conjuga o seu antecessor e o seu sucessor numa relação pulsativa anímica, rítmica, compositiva, de dinâmica constante. Este manuseio criativo oferece condições de, no interior da ficção, penetrar num plano que ultrapassa o estado



psicológico dos personagens em ação .

A nova consciência é uma totalidade que engloba, em um mesmo domínio, o intervalo do passado ao futuro, numa equação vibrante de memórias e expectativas, permeadas pelo evento do "aqui" e do "agora" do ser.

Bem, dizer que a nova consciência é uma totalidade pode soar superficial. Vejamos como esta consciência se qualifica para proporcionar o estado de plenitude. Ao pensar que, se de alguma maneira conseguirmos expressar, ou melhor, detectar um ponto em que toda a manifestação realizada se condense na unidade geradora dela própria, poderemos entendê-la como o núcleo originário e anterior de si, como a unidade primeira que encerra nela a essência desta mesma totalidade. Este é o resultado que esperamos atingir ao estudar esta consciência globalizante. E assim comprová-la.

Conforme mencionado, no campo da literatura o processo de transformação se dá com a ruptura da temporalidade. De modo panorâmico podemos entender a questão do tempo segundo duas possibilidades de abrangência. O tempo considerado linearmente, tido como cronológico; ou não linearmente, em que passa a ser função de fluxos involuntários que conferem, à sua manifestação, atividades imprevisíveis.

Se deixarmos de lado o tempo cronológico e dermos um mergulho nas propriedades do psicológico, talvez nos dirijamos à vida interior dos personagens. Neste sentido, pretendemos

-
1. Recordemos do pronunciamento de Alfredo Bosi: "salta-se do psychologismo ao metafisicismo de forma consciente", citado neste trabalho.



temporalidade, como meio para romper o aspecto parietalista, ao encontrar o caminho que amplie as interpretações acerca de Clarice e suas criaturas.

Em literatura esse mergulho se verifica por procedimentos de enunciação como a exposição através de fluxos mentais das personagens. Neste estado é que se manifesta a morte da visão perspectívica, pois é como se desaparecesse a figura de um mediador. Deixa-se que a própria consciência da personagem nela se expresse sem as interferências de um elemento que poderia expressar-se por ela. O ato de manifestar-se encerra a atividade de um "eu" desvinculado de um "ele", operado pela figura de um dado intermediário, uma vez que permite que a própria consciência da personagem atue por si, livre de qualquer interferência. Pode ser entendido como uma espécie de discurso direto da consciência. Assim, se estabelece um diálogo intenso e frenético entre um "eu" e um "outro", que é o próprio "eu" (processo de auto-alimentação) em concomitância única, em que futuro, passado e presente perdem seus limites conceituais de origem e passam a determinar o estado do imediato.

O desaparecimento do mediador aliado ao fluxo psíquico dos personagens, que passam a envolver e extravasar a tela da narrativa, promove uma outra alteração de caráter formal, modificando a estrutura dessa mesma narrativa. Na verdade, possibilita que outra ordem venha à tona e gere uma desestruturação do aparato lingüístico. Concomitantemente, derruba por terra a linearidade dos outros elementos que compõem a elaboração da própria narrativa.

Como podemos observar, então, aliada à questão da



temporalidade, como meio para romper o aspecto perspectivico, se associa a questão da adequação lingüística, constituindo os dois fatores essenciais para que o evento se viabilize. Eles se interagem de tal modo que criam uma condição de dependência mútua para produzirem o efeito desejado. Parece lógico pensar que a manifestação temporal só possa acontecer após implantado o aparato lingüístico, cabendo, portanto, a esse, "status" de maior importância dentro da relação conjuntiva. No entanto, sem a investida da organização temporal o processo transformativo lingüístico não seria, por si e isoladamente, capaz de conduzir à meta pretendida pela escritora. Assim, a questão do tempo, embora sendo elemento constituinte da linguagem, a ela se iguala em valor de atuação. Unidas e conjugadas abrem espaço para a pretendida possibilidade de penetração no universo escondido da consciência do personagem como tal, uma vez decretada a morte da perspectiva. Entretanto, embora concomitantes, possuem deveres e funções particulares específicos, tendo como ponto de entroncamento o propósito de igualar e identificar **ser** e linguagem.

Partamos para o desenvolvimento parcial de cada um deles com a intenção de interligá-los conclusivamente, não perdendo de vista o núcleo que concentra a totalidade deles próprios. Se encontrado, nos certificaremos da proposta que intentamos demonstrar.

Iniciamos pelos efeitos peculiares que a questão da temporalidade se predestina. Ao penetrar neste convulsivo universo de contínuos fluxos e refluxos mentais, o movimento que passa a reger a ocorrência das atitudes de um dado personagem,



O ponto de chegada ao seu retorno interior é a perda que leva a perceber que se inicia uma ruptura das amarras que o prendem às lides exteriores e superficiais. Diante de uma dada situação inusitada ("Explosão" - em determinados momentos de A Hora da Estrela a autora se vale desta expressão deflagrando, entre outras coisas, o descortinamento interno) a personagem se recolhe em seu mundo interior. E, inicia uma viagem de retorno aos seus núcleos fundantes, quer dizer, à sua vivência de origem. Exercita a transposição de valores que parte de um estado de consciência e se direciona para trás, interiormente, cada vez mais para trás, ampliando a cada investida a velocidade de ocorrência do movimento até o momento em que não mais seja possível distinguir, de maneira nítida, os componentes próprios e caracteres superficiais deste personagem. Isto é, como se um certo desvio tonal fosse processado em sua frequência vibratória e ele, pouco a pouco, se visse desindividualizando, desrealizando de sujeito comum para um estado do ser, que congrega em si, a unidade humana. Isto se possibilita, pois o transe vivenciado pelo personagem passa a refletir processos mentais que, em convulsão, tendem a se dirigirem ao seu universo de anterioridades. Isto é, em seu repertório de referências passam a circular imagens pertinentes a todos os seres humanos: questionamentos universais, preceitos, receituários de existir, receios, angústias, medos originais, buscas a respostas motivadas pela doce loucura de assistir à existência, enfim, princípios míticos que se enraizam no cerne do ser. Assim é que, por meio deste veículo, o indivíduo dilui-se e perde-se gradativamente no interior de si mesmo, tendendo a atingir seu retrato primordial.



O ponto de chegada deste percurso interior promove a perda da consciência individual. O indivíduo não é mais indivíduo e sim matéria que o origina. Podemos pensar que encarna a forma de massa, substância original formadora da humanidade, estado anterior a onde todas as experiências individuais estão previamente registradas. Neste espaço vital em que não há mais fragmentação do sujeito, onde reina a ordem primeira e ancestral, é que se manifesta o anonimato do ser, a neutralidade. Estado oriundo em que se plenifica a integração com a esfera elementar do mito.

Buscando exemplificar o que acabamos de expor, observemos as palavras do psicanalista Marco Antônio Coutinho Jorge sobre a questão da neutralidade ¹:

... qual o homem se direciona rumo ao seu próprio anonimato, representado pela sigla G.H..

Despertar remete o sujeito a um tempo tão remoto como aquele em que ainda não tinha um nome, não se diferenciava por nenhum traço particular, mas antes, se confundia com a vida em qualquer uma de suas emergências mais brutas.

... do "alto do eterno retorno". Destino de que o homem não pode escapar em seu estar no mundo.

Ou ainda, as palavras da própria Clarice transcritas por Olga Borelli ²:

... organização para a questão levantada. A totalidade da consciência se dá pela verdade lógica inerente à ordem primeira.

Sai desse sono aos poucos e agora, igual a qualquer homem, me chamo ninguém.

na neutralidade absoluta que se possibilita encarnar a

1. "Clarice Lispector e a experiência do despertar", p.166.

2. apud. Marco A.C. Jorge, p.167.



Parece não ser por acaso que Clarice Lispector escolhe o título A Paixão Segundo G.H. para uma de suas obras mais significativas. Um ponto instigante nos salta aos olhos: por que G.H.? E como se a personagem em seu convulsivo exercício mental atingisse o término mais anterior de sua aventura, o envolvimento com o resíduo amorfo da "barata", e se encontrasse com o amorfo de si mesma. Por isso carrega o anonimato refletido na designação G.H., ou seja, um nome que é sem nome, uma estrutura mínima de letras (talvez iniciais) que só adquirem sentido se encaixadas dentro da seqüência alfabética (no intervalo entre F e I). Se entendermos o termo - paixão - não como "martírio" impingido, mas como o percurso transcorrido para vivenciar-se este estado, entrevemos que a expressão exprime o percurso "apaixonado" pelo qual o homem se direciona rumo ao seu próprio anonimato, representado pela sigla G.H..

Ao deixar-se envolver pelo ciclone da temporalidade, o personagem experimenta o modelo eterno e dinâmico que a humanidade exercita através dos tempos, o revigoramento contínuo do "mito do eterno retorno". Destino de que o homem não pode escapar em seu estar no mundo.

Assim, no que nos é dado conhecer, acreditamos ter chegado a uma conclusão para a questão levantada. A totalidade na nova consciência se dá pela verdade lógica inerente à ordem primeira, organizadora, arquetípica de formação do complexo humano, pois é na **neutralidade** absoluta que se possibilita encontrar a totalidade da consciência humana, assim se estabelecendo como tal.

Antes de dar continuidade e tecer considerações sobre o



outro elemento de atuação - o posicionamento da linguagem - observemos uma passagem de A Hora da Estrela que parece elucidar a questão:

Quero acrescentar, à guisa de informações sobre a jovem e sobre mim, que vivemos exclusivamente no presente pois sempre e eternamente é o dia de hoje e o dia de amanhã será um hoje, a eternidade é o estado das coisas neste momento. (p.24/25)

Pois bem, Clarice por intermédio de seu narrador, estipula uma espécie de estagnação do tempo num presente gerundivo. Para isto utiliza, no transcorrer de toda narração, de artifícios de presentificação ao registrar termos como: "hoje", "aqui", "já", "agora", "então"... E necessário que entendamos o procedimento adotado ao se valer deste artifício. Em um primeiro momento, a narrativa, como que sendo escrita à medida em que deva ser lida, assume um estado de monotonia, de aparente pré-fixação das coisas narradas. O tratamento parece atribuir ao contexto uma espécie de estaticidade fastidiosa e espessa. Se o leitor se defrontar com o texto de maneira pouco disciplinada e despreocupada, a escritura o conduz a reter uma impressão de forte passividade da criatura em relação ao ato de narrar. Assim, aparentemente, o texto gera cansaço e desinteresse. Entretanto, ao se lançar ao texto com determinação estética, e nele buscar seus segredos e sua profundidade, percebe-se que tudo não passa de uma bem sucedida maquilagem. Na verdade, o estado de aparente estaticidade superficial é o meio pelo qual Clarice manifesta a



prática da atemporalidade, isto é, a natureza do tempo sem tempo de ocorrência determinado. Institucionalizando o aspecto atemporal dos acontecimentos vivenciais do personagem se fundem passado e futuro num único e mesmo campo. Propicia que se instaure uma **visão holográfica e globalizada** do momentâneo vivenciado. Por isso a opção pela estagnação no presente. Não num presente que se isente de um passado e de um futuro, mas num "continuum" eternizado que é capaz de conjugar as modulações temporais em uma só. Este procedimento é responsável por motivar a manifestação dos fluxos e refluxos mentais do personagem. Ao empreendê-lo, a escritora permite o posicionamento rumo a regiões mais recônditas da mente deste mesmo personagem, possibilitando que se revele, de imediato, sua consciência interior mais profunda. Se nos recordarmos da intenção primeira de Clarice Lispector, buscar o auto-conhecimento, a essência do ser, associamos a verdade de que, ao propiciar tal investida, ela o faz a si própria, uma vez que se possibilita tender a penetrar no universo mítico e ancestral do anonimato do ser. Este fato evidencia a consciência de Clarice em atingir o nível da super-realidade e nela expressar a verdade latente das coisas e dos seres, a possibilidade do fazer puro e essencial. Na dimensão mítica, passado, presente e futuro perdem suas individualidades e se atualizam num único estado, captado como a eternização do presente. Este princípio vem ao encontro do que denominamos de "morte do espaço demarcado pelo elemento perspectívico", atuando de modo coerente em todas as suas investidas parciais de elaboração criativa.

Vejamos, agora, como se movimenta a engrenagem do estrato



lingüístico dentro deste conjunto processual. O exercício criativo que possibilita tal transformação aponta para o contínuo labor sobre o signo. O trabalho está em tentar compreender como ele pode ser dimensionado para que venha a tender a uma finalidade especial. Um trabalho que nos obrigue, invariavelmente, a vislumbrar o por dentro dos signos em ação, a sua verdade oculta, com vistas a atingir estados ancestrais. Se conseguirmos detectar esse ponto, como buscamos fazer com o retrocesso do sujeito pela atuação da temporalidade, determinando seu estado anterior, podemos apontar sua validade além de associá-los e demonstrar o entroncamento identificante entre ser e linguagem.

Não podemos nos esquecer de que tudo se viabiliza pela linguagem. A palavra assume papel de suprema valia, uma vez que em sua organização frásica é a unidade constitutiva da linguagem. Além de ser por intermédio da linguagem que Clarice Lispector investe na expressão de seu jogo interior, ainda é pela parcela participativa na relação que possibilita à escritora viabilizar o reconhecimento e a confabulação dos meandros mais profundos dos personagens. Por conseguinte, de si própria enquanto indivíduo.

Para que a linguagem possa ser conjugada com a realidade vital do indivíduo é necessário que ela seja corporificada de modos capitais. O primeiro passo é adequá-la ao instante presentificado pelo "agora" do tempo contínuo, proporcionando campo para que o reflexo de si mesma, enquanto linguagem comunicativa, espelhe esta determinação. Isto se dá, mais ou menos, de maneira automática. Entretanto, poderia não atender à



especificação, se o criador assim o desejasse, e ser conduzida por outros destinos afins. Em seguida, para que assuma caráter de possível revelação, é necessário que a linguagem (por constituir o próprio material da ficção) se faça objeto de análise de si mesma, pela atuação de seu criador. A observância desses dois preceitos possibilita que a imagem da ação narrada e a organização lingüística utilizada para tal viabilizem a unidade necessária que o evento suscita. Se assim ocorrer, podemos pensar que a questão da existência se interpenetra a questão da expressão. Isto é, se instaura uma harmonia interna entre a "coisa" da existência e a expressão articulada do pensamento que viabiliza palavra e realidade vivenciarem um mesmo e único princípio original.

No texto clariceano, a ordem da simultaneidade vem determinada por uma inconstante perseguição da realidade, por intermédio do assédio à palavra, que em primeira instância parece-lhe escapar. Esse "instinto de caça" se vale, principalmente, do procedimento da repetição. É certo que já efetuamos considerações sobre o fato, entretanto, mais uma vez a ele retornamos, buscando atingir a meta a que nos propusemos.

Relembremos o posicionamento apológico assumido pela escritora: "a repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa"¹. Reiterando as reflexões efetuadas sobre esse elemento, entende-se por repetição o emprego sucessivo de termos

1. Manifestação artística que de sua expressão utiliza um recurso.
1. apud. Affonso Romano Sant' Anna, Análise Estrutural de Roman-
ces Brasileiros, p.207.



e frases, representados por substantivos, verbos, advérbios, ainda que se limitando a uma frase, ou a um conjunto delas. Como consequência desse procedimento, os mecanismos de repetição vêm aliados a uma potência rítmica que exerce funções de expressividade, produzindo efeitos específicos.

Intensificado pela atuação da escritora, o assédio rítmico sobre a conjunção das palavras provoca, por um lado, a transformação delas, de estado de dicionário para posições em que se revelam como lugares-tenentes onde se corporifica a ênfase. Neste estágio amplia a tonalidade emocional e promove a co-existência, em um mesmo contexto, da expressividade aliada à maior intensidade de sua manifestação.

Com o intuito de tornar mais assimilável esta questão, recordemo-nos das variações tonais que se possibilitam ao se executar, repetidamente, uma mesma estrutura melódica, nos moldes ¹ minimalistas. Notamos que essa atitude proporciona novas e inesperadas sonoridades distintas das originais, frutos de uma certa atonalidade cíclica, hiperbólica, que amplia o significado de procedência e abre campo para novos sentidos. Por outro lado, além do evento da emergência de novas significações pela intensificação da ênfase, instaura-se outra possibilidade que se manifesta em sentido oposto ao descrito. A repetição, em seu estado extático de extrema intensidade, determina nova transformação, agora para o âmbito do esvaziamento conteudístico da expressão, conduzindo ao **silêncio**. Assim, da palavra ao

1. Manifestação artística que em sua elaboração utiliza um reduzido número de temas ou elementos, valorizados por sua repetição com pequenas alterações ou isolamento contextual.

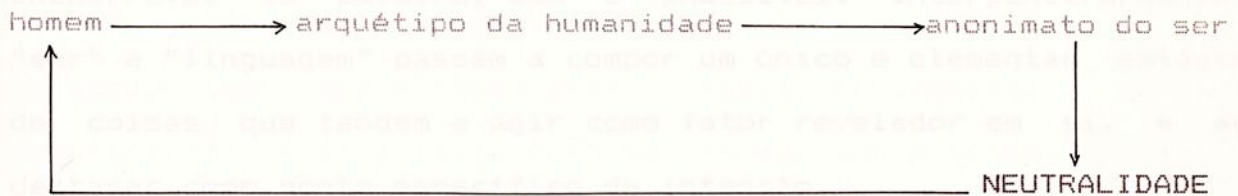


silêncio, do silêncio em retorno à manifestação da palavra. Se nos recordarmos da investida cíclica do indivíduo através do cosmo, podemos identificar as duas variantes como elementos regidos por princípio semelhante. E afirmar que a transformação da palavra ao estado de silêncio e deste em retorno à palavra representa a idéia veiculada pelo "mito do eterno retorno", cíclica e incondicional. Atinge-se o estado de silêncio por intermédio do assédio às palavras. A palavra na obra de Clarice Lispector tem força de sua função voltada para apontar o seu lado projetado-negativo, ou seja, a vigência da não-palavra. Chega-se à não-palavra pela atuação sobre a própria palavra. Ao ser revelado o caráter negativo da palavra, revela-se, por conseguinte, o silêncio. O estatuto de silêncio, empreendido por Clarice, veicula algumas particularidades próprias de sua organização. Ele não representa o instante de expectativa que pode antecipar uma certa palavra ou conjunto delas, uma vez que se assim fosse, agiria como possibilidade de acontecimento e passaria a fazer parte de um simples movimento de previsão. O silêncio pressupõe muito mais que uma antecipação, pois só se registra após a sintagmatização delas, não como indignação ou surpresa, mas como vazio profundo, fruto do engenho de uma ação de alavanca problematizadora. Esta alavanca passa a suscitar um conhecimento que não pode se manifestar sobre uma única coisa que verdadeiramente mereceria ser observada. Nesse sentido, a escritora assim se expressa: "mas já que se há de escrever, que

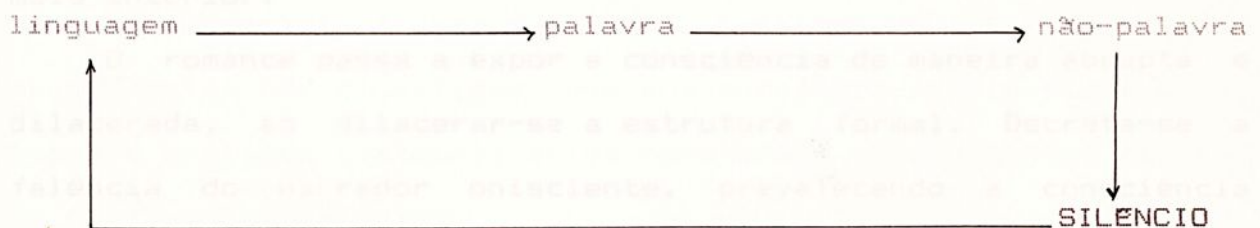


ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas" .

Uma vez tecidas algumas considerações parcializadas sobre a problemática da existência e da linguagem em textos de Clarice Lispector é chegada a hora de sobrepô-las e observarmos de que maneira se dá sua conjugação. Pela via do estudo temporal podemos associar o percurso realizado pelo personagem, interno ao texto, ao percurso realizado pelo indivíduo, fora do âmbito ficcional, uma vez que o percurso representa a tônica cíclica da existência, modalizado pelo "mito do eterno retorno":



De modo semelhante, o processo se verifica com a questão da linguagem, representando um movimento cíclico, também modalizado pelo "mito do eterno retorno":



1. apud. Berta Waldman, Clarice Lispector, p.6.



Colocando-se em evidência o elemento comum entre as duas variantes, ou seja, o caráter cíclico e mítico que ambas apresentam, podemos equivaler qualitativamente seus pontos de extremidades conclusivas: **silêncio e neutralidade**. Com isto, apresentamos o entroncamento pretendido pela escritora: a questão identificativa e recorrente entre **linguagem e ser**. Convém recordarmos o pensamento do filósofo alemão, Martin Heidegger, ao afirmar que a linguagem se constitui a moradia do ser. Destacamos que a identidade primordial do ser, em seu estado de substância anônima, de qualidade universal, se harmoniza com o silêncio inenarrável da palavra, com o indizível. Interpenetrando-se, "ser" e "linguagem" passam a compor um único e elementar estágio de coisas que tendem a agir como fator revelador em si, e se destacar como ponto específico de intenção.

E evidente que toda essa revolução imprima alterações na estrutura textual. O romance deixa de lado uma configuração de linearidade em que predomina enredo, espaço, tempo delineados e personagens definidos. A linearidade episódica dos eventos narrativos que servia de referencial para o romance tradicional é suplantada. Privilegia-se a passagem da introspecção ao primeiro plano da narração, conferindo ênfase à experimentação profunda mais interior.

O romance passa a expor a consciência de maneira abrupta e dilacerada, ao dilacerar-se a estrutura formal. Decreta-se a falência do narrador onisciente, prevalecendo a consciência individual no plano da enunciação, como limiar da apreensão do real. Esse é o caminho empreendido pela escritora para atingir a



realidade que se apresenta não aparente. O pronunciamento que segue explicita a consciência de Clarice no tocante a essas questões:

Minha voz é o modo como vou buscar a realidade: a realidade antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio.

Acabamos de apresentar um modo de atingir um plano de ruptura de perspectiva, enquanto instrumento capaz de registrar o sentido de globalização da existência humana. No entanto, Clarice exerce, como que a fortalecer o aspecto argumentativo de sua constatação justificativa. Como mencionado por Antônio Candido, a ficção elaborada por Clarice não se apresenta como um exercício de espelho com uma imagem refletida, mas como um instrumento real do espírito, onde se possibilita penetrar nos labirintos mais recônditos da mente humana. Entre farpas e nebulosidades promove o desenterramento dos mistérios do indivíduo, de sua essência.

Esse mergulho em direção às profundezas da mente ultrapassa o denominado romance de análise psicológica, ainda que cultive a experiência interior, o aprofundamento dinâmico da introspecção. Não é necessário frisar que, em se tratando de Clarice, esses apontamentos não significam que sua escritura vise à fixação de tipos e análises sistemáticas de caracteres, procedimentos típicos do realismo psicológico.

1. "No Raiar de Clarice Lispector".



Conforme observamos, a concepção do real para Clarice se modula a partir da introspecção do personagem, fazendo residir nesse estado de anterioridade a sua contribuição para o entendimento da verdadeira realidade. Para a autora, o real é o que não se apresenta aparentemente à vista, devendo, para ser revelado, executar um percurso de retorno às origens primeiras do indivíduo. Aí sim, uma vez de posse dessa aquisição, retornar à superfície e de forma globalizada entrever a coisa pretendida em sua real (e verdadeira) totalidade.

Acabamos de apresentar um modo de se atingir um plano de ruptura da perspectiva, enquanto instrumento capaz de registrar o sentido de globalização da existência humana. No entanto, Clarice se vale ainda de outros mecanismos para atingir o mesmo descortinamento. Entre eles destacamos a utilização do signo **espelho** como meio de mergulho ao estágio da primordialidade. Um estudo sobre essa questão se faz necessário, pois, além de se caracterizar por um elemento sugestivo – motivo de um certo mistério – reitera os fundamentos do mecanismo da repetição realizado com a linguagem, dada sua capacidade de reproduzir-se, compondo assim uma unidade consistente e lógica de atuação metódica.

Destinemos, então, a atenção sobre o tema, recordando os versos do espanhol Federico García Lorca:

instrumento pelo qual as personagens possibilitam-se a porfiantar e exercitar instantes de provação e confirmação. A partir do

1. *Poemas Suellos*, s.d., in: *Obra Poética Completa*, p. 380.



Detrás de cada espejo
hay una calma eterna
y un nido de silencios
que no han volado.

1

("Capricho")

Esses versos parecem refletir o clima misterioso no qual Clarice se envolve para tecer sua investida rumo a ancestralidade no homem. O poeta parece fixar um ponto que se iguala ao cerne pretendido pela escritora ao equalizar um estado primordial da humanidade - "una calma eterna" - a um estado de origem da linguagem - "um nido de silencios que no han volado". E, todo esse envolvimento, mediado pela infinitude do signo **espejo**.

A figura do espelho ocupa um lugar de destaque na obra de Clarice Lispector. Não só em A Hora da Estrela a autora se utiliza desse expediente. Através do signo "espelho", o potencial revelador assume sua força fundamental.

Por outro lado, a utilização desse signo remete-nos a outro elemento que se alia inseparável dele próprio, uma vez que sem a ocorrência deste outro princípio, o elemento "espelho" perderia toda sua "produtividade". Fixamos o ato do **mirar** como meio de relação intrínseco e interdependente de manifestação. Ambos se fazem marcantes no mecanismo articulado por Clarice.

A problemática do espelho se associa à idéia de meio, instrumento pelo qual as personagens possibilitam-se experimentar e exercitar instantes de provação e confirmação. A partir do

1. Poemas Suelos, s.d., in: Obra Poética Completa, p.588.



momento em que uma determinada personagem se deixa refletir frente a um espelho, delineiam-se duas leituras possíveis. A primeira aponta o fato de que a imagem refletida no vazio espectral conotado do espelho, não é na verdade a personagem mesma que se olha, mas uma imagem virtual dela própria. Não sendo ela, mas trazendo os traços de similitude com a personagem que lança a mirada, se caracteriza como uma espécie de imagem representativa do complexo humano que a habita inerente. Este fenômeno estabelece um primeiro estágio experimental que conota uma procura ao anonimato do ser. Ao mesmo tempo em que a personagem se vê espelhada, de maneira **invertida**; ao mesmo tempo em que se reconhece imageticamente, ela culmina por se perder no emaranhado de significações que a própria visão suscita. E uma grande dúvida passa a reger o compasso da investida: como se pode "estar no", e "ser o" inverso de si mesmo? Neste instante é que se institui a proximidade do elemento extático em que se inicia o caminho ao anonimato, à plenitude do todo, oculta à razão cotidiana, o princípio motor que estimula a substância que gera a formação do homem. A segunda leitura possível estabelece que, ao se refletir de si para si mesma, embora o exposto acima, o faz de modo a constituir uma ponte, um veículo de introspecção. Assim, destina-se a um mergulho às profundezas interiores do próprio sujeito que habita latente o espaço do próprio corpo.

A relação interior/exterior propiciada pelo anteparo espectral manifesta-se como elemento refletente/refletido e atrai para si a experiência da globalidade. A conjunção contínua e mútua dos dois estados permite que, através do confronto com a imagem aparente do corpo "estranhado", conduza o personagem a



uma espécie de delírio existencial (devaneio), introjetando-se e vivenciando a face do real, obscurecido pelo aparente material do exterior.

O objeto "espelho", abstraído ou não do conceito cultural, faz rememorar o princípio da perspectiva. No entanto, o espelho orienta o pensamento no sentido de ser um elemento que, em sua razão de ser, já promove a morte da relação perspectívica, uma vez que não liga uma coisa a outra, e sim uma espécie a si mesma. Ainda que conotada de nova significação, seu lado invertido (a imagem refletida) dada a semelhança de traços, nada mais promove que a ampliação do horizonte possível daquele personagem, que se posta à sua frente. Portanto, embora não sendo o mesmo personagem refletido, passa a ser a mesma coisa que se reveste das formas desse personagem. Une uma coisa a si mesma, processando o que denominamos de morte da perspectiva.

O signo "espelho" se associa ao ato do "mirar". A mesma capacidade destinada ao espelho podemos encontrar na natureza do olho, pois se apresenta como meio de passagem entre o exterior e o interior. Os personagens, em seus momentos extáticos de maior estranhamento - em seus momentos de epifania - experimentam, pelo olhar, o mesmo vazio receptivo da ausência do "outro", ou por não ser captado, concomitantemente, pelo olhar do "outro", ou ainda por, ao ser visto, não se sentir sendo visto. O processo, na verdade, promove a ruptura da relação perspectívica. Propicia que a atenção se volte para o seu próprio olhar, que realiza, então, um percurso visual não mais invertido, nos moldes espectrais, mas sim, **reverso**, de sentido voltado para si mesmo,



como que se vendo (em retorno ao seu interior) através de seu próprio olhar lançado para a exterioridade.

Voltemos à obra estudada para buscar a representação de duas situações de destaque: as performances de Rodrigo S.M. e Macabéa. Um estudo relativo a eles possibilitará entrever a ocorrência da situação pretendida, bem como interligá-la com o princípio identificativo da ancestralidade do "ser" e da "linguagem".

O momento de maior estranhamento, de maior epifania vivenciado por Rodrigo S.M., vai conduzi-lo a um mergulho em direção ao interior da organização discursiva e, ao mesmo tempo, de si mesmo. A personagem Macabéa participa de semelhante princípio. Além de buscar revelar-se a si própria, ela determina o movimento episódico do discurso, contribuindo para que se feche um ciclo. Deste modo, Clarice pontua sobre o **ser** rumo a seu estado de ancestralidade na medida em que se tende a atingir o âmago dos personagens, instituindo o que ela concebe como caminho em direção à realidade.

Rodrigo S.M., ao se apresentar, posiciona-se como um escritor que tem pela frente um árduo trabalho: narrar uma história que ainda desconhece. Afirma que a história terá uns sete personagens e que ele será um dos mais importantes. No transcorrer da narrativa, a cada novo passo, o leitor é conduzido a concordar com esta gradação. Assim, Rodrigo S.M. é mais importante que a aparente personagem central Macabéa, uma vez que ela, na verdade, somente se constitui no elemento pelo qual ele, enquanto criatura, se descreve e se descobre. O papel desempenhado por Macabéa adquire a função de espelho, para o qual Rodrigo dirige sua mirada, e se permite afundar para além da



própria imagem que, por sua vez, projeta-se em retorno à sua consciência. O envolvimento não só o revela como nos revela a própria personagem feminina. Rodrigo inicia o processo de introspecção a partir de um relance de estranhamento: súbito, vê — (mirar) em algum lugar do Rio de Janeiro, o rosto perdido e atônito de uma nordestina qualquer entregue às ruas. Este é o instante de fixação conflitiva. O problema se institui no momento exato em que o sujeito que lança a mirada não encontra acolhida nos olhos do outro. Neste instante o percurso visual reverte seu sentido, retornando sobre si e penetrando no próprio sujeito. O olhar de Rodrigo S.M. não encontra resposta nos olhos da nordestina, pois ela não o vê. Elimina-se um dos extremos da relação, rompendo com o princípio da perspectiva. Vendo a si mesmo no perdido gestual da moça, se compele a aproximar-se da desagradável situação estabelecida. Neste momento, o narrador vivencia um estado de espírito modulado por uma espécie de náusea. Age como se esvaíssem todas as suas forças e lhe inspirassem uma forte propensão ao fracasso como homem, beirando a possibilidade de nem isso ser, uma vez que se reconhece participante e agente em um mundo de aparências.

O mesmo tempo de ocorrência deste susto existencial é o experimentado pela utilização da linguagem para registrá-lo. Rodrigo S.M. se apresenta como um escritor, portanto, competente para atuar sobre a palavra. Por intermédio dela penetra no reino psíquico da personagem observada, ao mesmo tempo que pelo seu olhar revertido direciona-se para dentro de si mesmo, deixando fluírem as evidências ocultas que especificam o princípio da



neutralidade do ser, aliado ao silêncio primordial da linguagem. Ao se utilizar da palavra e do jogo visual, passa a se revelar pelas enfadonhas investidas daquela criatura (Macabéa) que não o vê ao ser vista.

Assim, Clarice consegue aproximar, "a priori", desde os limites extremos da existência de Rodrigo e Macabéa, para os limites próprios do ser e da linguagem, a ponto de não mais se distinguirem um do outro. Rodrigo S.M. não se vê mais como indivíduo, mas, sim, como sujeito que se faz objeto de análise indo se encontrar num ponto de fuga único, imagisticamente apresentado pela própria morte.

A morte de Rodrigo S.M. exprime o desmascaramento da estrutura narrativa. Revela e explicita o processo de organização do discurso, uma vez que expõe, declina considerações, modela, interfere, dissipa, aponta e desnuda todo o seu método de elaboração textual.

O signo "morte" traz em seu núcleo semântico o princípio natural do silêncio. Por outro lado, ao se deixar morrer, tende a atingir-se como alvo de si mesmo e retornar à substância amorfa e anônima que o evento da morte impele a todo ser vivente. Através de Rodrigo S.M. alcança-se o estágio da neutralidade. Ai está o entroncamento do silêncio com a neutralidade.

Observemos Macabéa. Ela é a personagem conduzida, ou melhor, o elemento que, por intenção do assédio imaginativo da "mente artística" de Rodrigo S.M., vai proporcionar-lhe a revelação. Concomitantemente à sua própria. Macabéa é responsável pela sustentação episódica do discurso organizado por Rodrigo. Sua função é a de procurar por algo. De súbito, se capta que a



procura se destina a buscar o significado das palavras. Ainda que portadora de uma personalidade rala e inexpressiva, no contexto em que é colocada, algo a alimenta no sentido de cada vez mais se interessar pela palavra e sua potência expressiva. Esta procura a conduz a um caminho sem volta, uma vez que, por intermédio das palavras, madama Carlota (cartomante e ex-prostituta) lhe revela o passado desventurado, que mesmo vivenciado, dele não se apercebera; e o seu "futuro promissor". Carlota profetiza-lhe casamento e felicidade. Promete-lhe vida nova encontrando um estrangeiro rico, "Hans" talvez..., de "olhos azuis, ou verdes, ou castanhos, ou pretos, ... difícil não acertar...", e um "automóvel Mercedes amarelo". A cartomante lhe revela um futuro aparente pela ostentação e a articulação do objeto que ela - Macabéa - mais busca, o significado das palavras. A partir deste ponto o desenvolvimento episódico se equaliza ao método empreendido e experimentado por Rodrigo. Macabéa, ao mesmo tempo que olha para a imagem de um homem com aquelas características não encontra nele, mesmo imaginado, a comunhão com seu olhar lançado. Por um lado porque, dado seu desejo de felicidade, uma vez que, depois do contato com madama Carlota vivenciara a consciência do significado de tal signo e sensação, não percebe que nem em "sonho" (imagem fantasiada) seu "amado" lhe retribui o olhar. Por outro lado, no âmbito do enunciado, ao deixar a casa da cartomante, envolta por um sentimento de leveza atônita, possibilita a ocorrência de duas situações que, embora contrárias, se destinam a um único e mesmo fim. A primeira delas aponta para o fato de que, entorpecida pela felicidade



imaginada, Macabéa não se dá conta da rua real, do trânsito, da própria vida, e, de súbito, um Mercedes amarelo, talvez em alta velocidade, não a vê e, ao atropelá-la, foge deixando somente a lembrança de marcas de pneu no asfalto molhado. Ou, a segunda, em que o contrário se verifica. O Mercedes a vê na via pública e ao não ser visto por Macabéa, investe sobre ela e a deixa estirada no asfalto, arrebatando-a violentamente de seu sonho. Não importa por qual lado se observa a seqüência da cena. O ponto de similitude é o mesmo: a condução à morte. Isto é, de qualquer modo estilhaça-se a outra face da relação - o olhar lançado não é captado pelo outro - reavivando os moldes da ruptura perspectivica. Macabéa encontra na morte a plenitude da neutralidade. No derradeiro instante de vida exercita pela primeira vez um pensamento que a qualifica para a busca interior:

Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci. (p.91, grifo meu)

Assim, Macabéa se destina a ancestralidade, a neutralidade original, ao passo que pelo evento imagístico da morte ainda se reveste do silêncio que há no "por dentro das palavras". Conjuga, deste modo, o mesmo envolvimento experimentado por Rodrigo S.M..

Referimo-nos que não só em A Hora da Estrela Clarice se utiliza desse processo. Observemos outros momentos em que há semelhante ocorrência. Um deles se verifica na passagem em que a protagonista Ana, do conto "Amor", de dentro de um ônibus, passa



por um cego em um ponto de parada. Toda tensão conflitiva se estabelece unilateralmente, uma vez que o cego ao ser visto não a vê. Portanto, instaura-se o instante de desnorteamento, rompe-se a perspectiva dentro da cadeia relacional com o não acolhimento visual de uma das partes. Ana deixa cair das mãos a sacola de compras, quebrando os ovos. A imagem revelada por Clarice assume valor de franca felicidade: **rompem-se os ovos**. A forma primeira perde seu envólucro aparente e permite que aflore a gema, o núcleo, a substância originária, vital e geradora de vida. A partir deste instante de descortinamento, Ana se dirige ao Jardim Botânico e em meio ao colosso vegetal se actualiza com as forças da criação, se satisfazendo e se revitalizando de suas próprias carências¹.

Recordemos a passagem do conto "O Búfalo", também em **Laços de Família**, em que a situação transcorre em semelhante homogenia. Ao visitar o Zoológico, a personagem central se depara frente ao abrigo dos búfalos. Repentinamente, se pega mirando profundamente os olhos estáticos, profusos e cilíndricos de um deles. Apesar de, ao olhar para o animal e ser vista por ele, o que conduziria a uma relação recíproca de intenção, o bicho permanece em estado de vigília passiva. E como se o búfalo se deglutisse todo no vazio de seu olhar estático. De súbito, a personagem registra a falta de contato, uma vez que se vê percorrer todo o trajeto vazio, escuro e profundo que a direciona ao mais fundo do espaço ocular do animal, sem a menor

1. **Laços de Família**, 1960.



resistência. Experimenta do frio e da nébula que ele condensa. Nessa convulsão se obriga a retornar pelo mesmo oco reflexivo, devolvendo a si mesma o olhar ao animal desferido.

Na mesma linha deste conto, recordemos da protagonista G.H. de "A Paixão...". Ao se dirigir para o aposento recém-desocupado pela empregada doméstica, executa um percurso de martírios e curiosidade. O que encontraria naquele local há tanto tempo não visitado? G.H. ao se deparar com o aspecto de limpeza inesperado do aposento, inicia uma viagem pelo interior de sua própria condição até o momento em que uma "barata" lhe constrange o campo visual. Repugnada, arremete a porta do armário sobre o inseto e, à medida em que uma substância amarelenta e pegajosa começa a aflorar por entre o conjunto de asas(cascas) que lhe protegem o corpo, revelando a "coisa mesma da barata", G.H. experimenta um idêntico desencontro ao vivenciado pelos protagonistas dos contos anteriores. Ao trocarem olhares, o olho de G.H. nada mais capta que um brilho ofuscado e neutro proveniente dos olhos saltados do inseto. Identifica-se com aquela substância repugnante, fisiologicamente vital, de que se compõe a barata. E menciona:

Fois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro.-----

(p.115.)

Por ora, pensamos sobre os signos "espelho" e "mirar" segundo suas funções e características próprias e conseguimos



identificá-los como signos de natureza semelhante que determinam uma única e mesma função. O que acontece ao se relacionarem, frente a frente, esses elementos isolados e puros: "mirar" e "espelho"? Clarice parece trabalhar no sentido de estabelecer a continuidade perpetuada das coisas, que se digladiam num movimento contínuo de retorno, em ambos os sentidos. Perpetua a imagem mítica do eterno retorno, instituído pelo movimento contínuo do mirar dentro do olho (espelho) que espelha o próprio mirar. Daí, pela consequência imediata da comunhão entre neutralidade e silêncio, correlativamente, ser e linguagem. Entretanto, nos referimos a personagens de ficção. Para a passagem do "status" ficcional (do personagem), para o "status" vivencial (do indivíduo), apresentamos a partição intitulada "...A Tríplice Confluência", em que elucidamos os possíveis meios de envolvimento entre as partes assemelhadas. Além disso, ¹ Benedito Nunes, ao analisar o romance aqui estudado afirma que:

mesma, sempre a globalidade necessária que congrega o que é, com o que aparenta ser, e institui a visão de totalidade pretendida.

Estabelecer Mas o imprevisto é aqui, sobretudo, a improvisação da identidade do narrador fundando-se em confronto com a identidade fictícia de seu personagem. O narrador de A Hora da Estrela é Clarice Lispector, e Clarice Lispector é Macabéa, tanto quanto Flaubert foi Madame Bovary. Entretanto, ao contrário de Flaubert, que permaneceu sempre como narrador, por traz de seus personagens, Clarice Lispector se exhibe, quase sem disfarce, ao lado de Macabéa. Também ela **persona**, em sua condição patética de escritora (culposa relativamente à moça nordestina), finge ou mente - mas sabendo que finge ou mente - para alcançar uma certa verdade humana acerca de si mesma e de outrem. A escritora se inventa ao inventar a personagem. Está

1. O Drama da Linguagem - Uma Leitura de Clarice Lispector. p.169



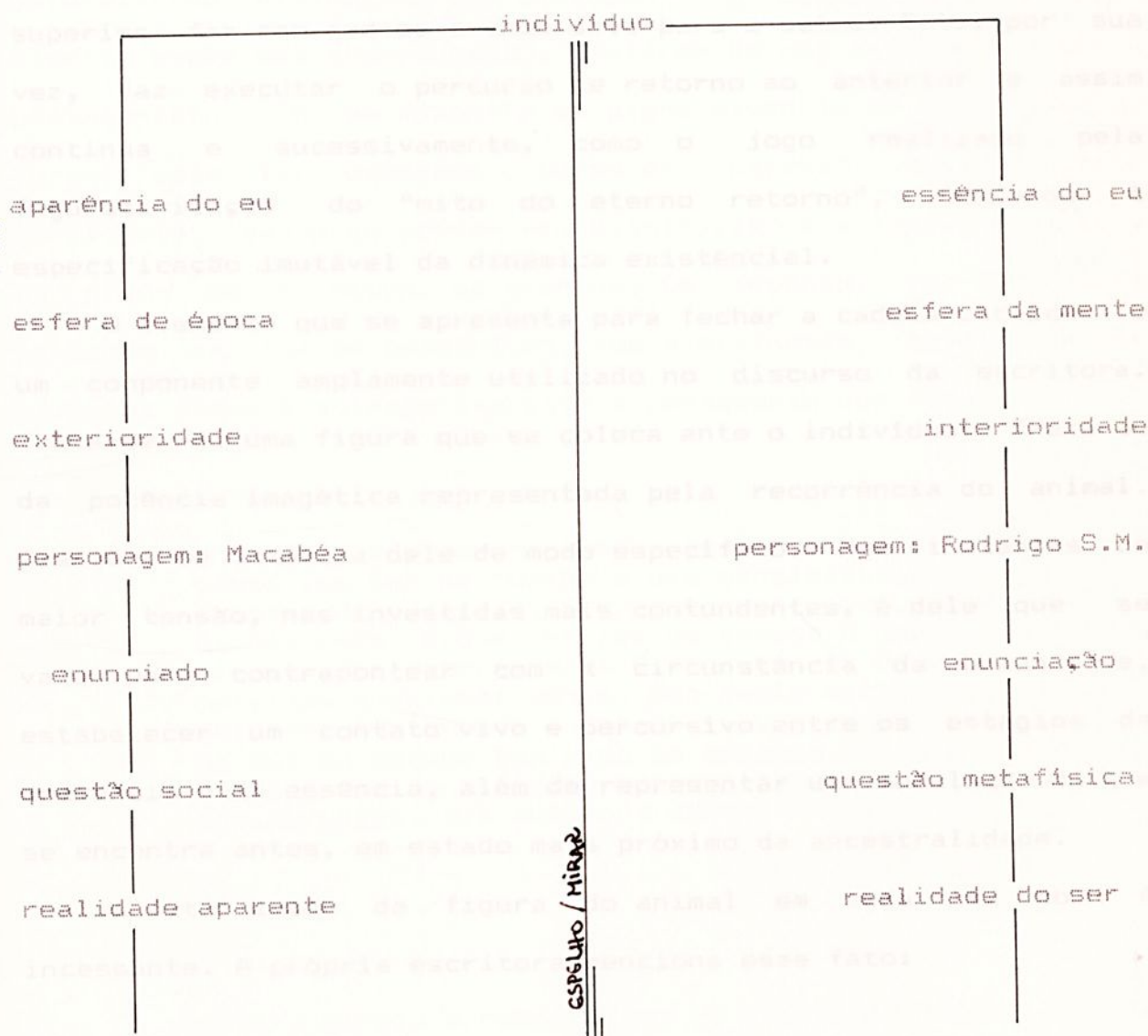
diante dela como de si mesma. Em sua **escritura errante**, autodilacerada, repercute, secretamente e em permanência, a pergunta - Eu me narro, quem sou eu?, numa réplica ao Cógito de René Descartes ("Penso, logo sou").

Conforme apontado no início deste capítulo, as duas visões de Clarice se bipartem: uma interior; outra exterior. Após termos realizado um estudo sobre as manifestações interiores pretendidas pela escritora, o natural seria partir diretamente para a investigação do outro elemento previsto - a análise exterior. Entretanto, é prudente evidenciarmos outro elemento, dentro do universo clariceano, que se destina a servir de ligação, por intermédio do qual as duas investidas visuais se possibilitam conectar.

A realidade, para Clarice, se manifesta no interior do indivíduo e, aliada a uma visão fragmentária e exterior da mesma, compõe a globalidade necessária que congrega o que é, com o que aparenta ser, e institui a visão da totalidade pretendida. Estabelece, assim, ao mirar o interior e o exterior, um jogo entre os estágios respectivos da **essência** e da **aparência**. Se adotarmos para a obra em questão um esquema do envolvimento cíclico, podemos imaginar uma seqüência de elementos que agem como paradigmas que compõem a globalidade das coisas observadas. Dito de outra maneira, se de um lado se evidenciam os fatores pertinentes, dentro e fora da ficção, à modulação da **aparência**, de outro se evidenciam os fatores que apontam para a **essência**. Tanto numa, como noutra, os elementos paradigmáticos de ocorrência destinam-se a apresentar suas significações mais



representativas, de modo a melhor caracterizar cada uma delas. No extremo superior, fixa-se a figura do indivíduo conferindo impulso e velocidade de rotação à atividade cíclica que o movimento exige. Intermediando esses dois estágios se inserem as figuras, também já delineadas, do espelho/mirar, exercendo a função de veículo, meio de passagem. Esquematiza-se como segue:



Entretanto, como podemos observar, o esquema ainda não

encerra uma evolução cíclica, uma vez que, da maneira como se encontra, não se fecha sobre si. Falta-lhe um outro elemento capaz de auxiliar na função de elo se fixando na extremidade inferior do esquema, para proporcionar-lhe condições de curvar-se. Uma vez fechado o ciclo, as duas extremidades - superior e inferior - é que se destinam a fornecer a velocidade necessária capaz de promover o aspecto dinâmico representativo que a tônica da vida exige. Como os ponteiros de um relógio, o elemento superior faz com que se avance dele para o outro. Este, por sua vez, faz executar o percurso de retorno ao anterior e assim continua e sucessivamente, como o jogo realizado pela figurativização do "mito do eterno retorno", atendendo à especificação imutável da dinâmica existencial.

O elemento que se apresenta para fechar a cadeia cíclica é um componente amplamente utilizado no discurso da escritora. Trata-se de uma figura que se coloca ante o indivíduo. Trata-se da potência imagética representada pela recorrência do animal. Clarice se utiliza dele de modo específico. Nos instantes de maior tensão, nas investidas mais contundentes, é dele que se vale para contraponter com a circunstância da humanidade, estabelecer um contato vivo e percursorio entre os estágios da aparência e da essência, além de representar uma modulação do que se encontra antes, em estado mais próximo da ancestralidade.

A utilização da figura do animal em toda sua obra é incessante. A própria escritora menciona esse fato:



Os bichos me fantasticam. Eles são o tempo que não se conta. Pareço ter certo horror daquela criatura viva que não é humana e que tem meus próprios instintos embora livres e indomáveis. As vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho.

Quanto à disposição em considerar a natureza do animal mais próxima do estado de anterioridade, portanto mais próxima da natureza do Divino, em uma passagem de A Paixão Segundo G.H. Clarice expõe sua crença nisto. Trata-se de uma passagem em que a protagonista G.H. se encontra em plena vivência de um estado de torpor após ter esmagado o corpo da "barata". Neste estágio confluyente, as horas perdem seu significado e a viagem de G.H., ao redor de si mesma, se acentua. De repente, se surpreende pensando em tom de comparação, com a divindade. Envolta neste clima de pasmo e entrega exercita o pensamento que segue:

E eu dera o primeiro passo: pois pelo menos eu já sabia que ser um humano é uma sensibilização, um orgasmo da natureza. E que, só por uma anomalia da natureza, é que, em vez de sermos o Deus, assim como os outros seres O são, em vez de O sermos, nós queríamos vê-Lo. Não faria mal vê-Lo, se fossemos tão grande quanto Ele. Uma barata é maior que eu porque sua vida se entrega tanto a Ele que ela vem do infinito e passa para o infinito sem perceber, ela nunca se descontinua.

(p.82, grifo meu)

De maneira geral, a recorrência à imagem do animal se dá sempre em situações específicas e de grande convulsão dentro do



texto. Para se tomar um exemplo pertinente à obra analisada, observamos que o referido recurso incide, entre outros de menor extensão, sobre um momento determinante. Trata-se do instante vertiginoso de transformação, da grande revelação experimentada por Macabéa na hora de sua morte. Ele assume tal característica porque é o instante em que desencadeia a consciência e morte do próprio narrador Rodrigo S.M.:

Macabéa me matou (...) Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. (p.97)

Assim, se identificam, metódica e equilibradamente, o silêncio com a neutralidade. A passagem vem pontuada por uma carga rítmica, por assim dizer, instintiva, motivada por uma ferocidade contundente, em que nos é dado sentir o som gutural e estridente de uma voz primeira e anterior a preencher todos os poros do texto e da glorificação vivenciada por Macabéa, nesta hora de prenúncio de cintilante coroação:

E então - então o súbito grito estertorado de uma gaivota, de repente a águia voraz erguendo para os altos ares a ovelha tenra, o macio gato estralando um rato sujo e qualquer, a vida come a vida. (...) A morte é um encontro consigo. Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto. (...) Mas eis que de repente sinto o meu último esgar de revolta e uivo: o morticínio dos pombos.

(p.96/7)

1. O Dorso do Tigre, p. 124.

Ao inserir a figura e a representação de um animal qualquer, em que um cavalo é um cavalo, uma galinha é uma galinha, uma



barata é uma barata, Clarice se projeta para a vida que pulsa sensivelmente pré-humana. Enclausurada em si, nela reside latente a liberdade originária ou a força da liberdade inerente à matéria que adere ao espírito e o impulsiona para frente, para o estado límpido do ser, sem vida aparente. Sentir a potencialidade dessa vida é vivenciá-la em sua plenitude. O animal, com sua fúria indomável, representa, em estado puro, esta vontade anterior, a ansiedade incompleta no homem. *... perpetua uma atividade cíclica*

O animal participa da realidade de forma singular, uma vez que congrega a própria vida total. No dizer de Benedito Nunes¹ "são os fios inseparáveis da trama que o absoluto tece". Além de gozar a virtude da liberdade primordial, incondicionada e neutra, o animal se encontra no centro mesmo da íntima natureza, atrelado ao universo. Guarda a essência primitiva, ancestral e inumana,² vivenciando a própria manifestação possível da existência e do ser. Portanto, a figura do animal sendo possuidora da manifestação possível da existência e do ser sem descontinuidade, culmina por se revestir da noção do real, defendida por Clarice, distinta da realidade aparente vivenciada pelo homem em sua atividade exterior.

O esquema há pouco apresentado agora se completa, pela manifestação aguda que a figura do animal representa dentro do projeto criativo de Clarice Lispector. Fixado no extremo inferior da cadeia, portanto diametralmente oposto à localização do

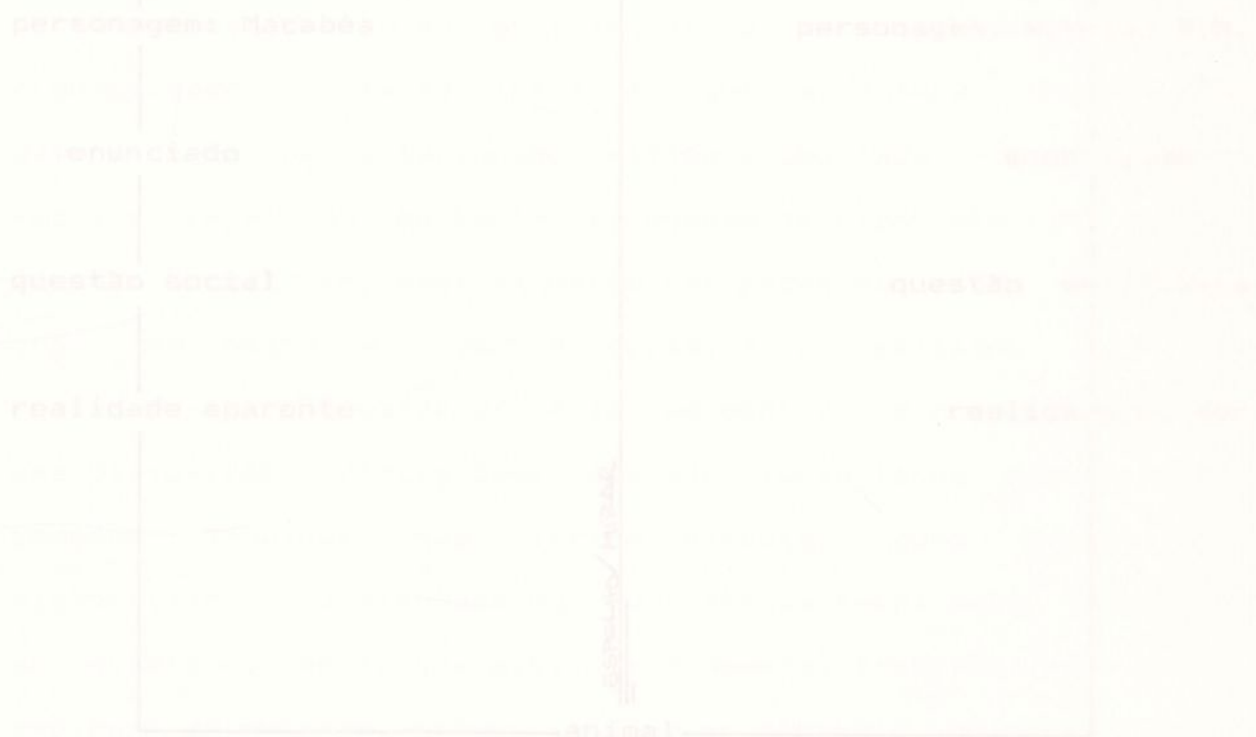
1. O Dorso do Tigre, p. 126.

2. Benedito Nunes, O Drama da Linguagem - Uma Leitura de Clarice Lispector, p. 132.



indivíduo, propicia o curvar sobre si. Isto é, sua inclusão na cadeia esquematizada perpetua o estado cíclico do processo.

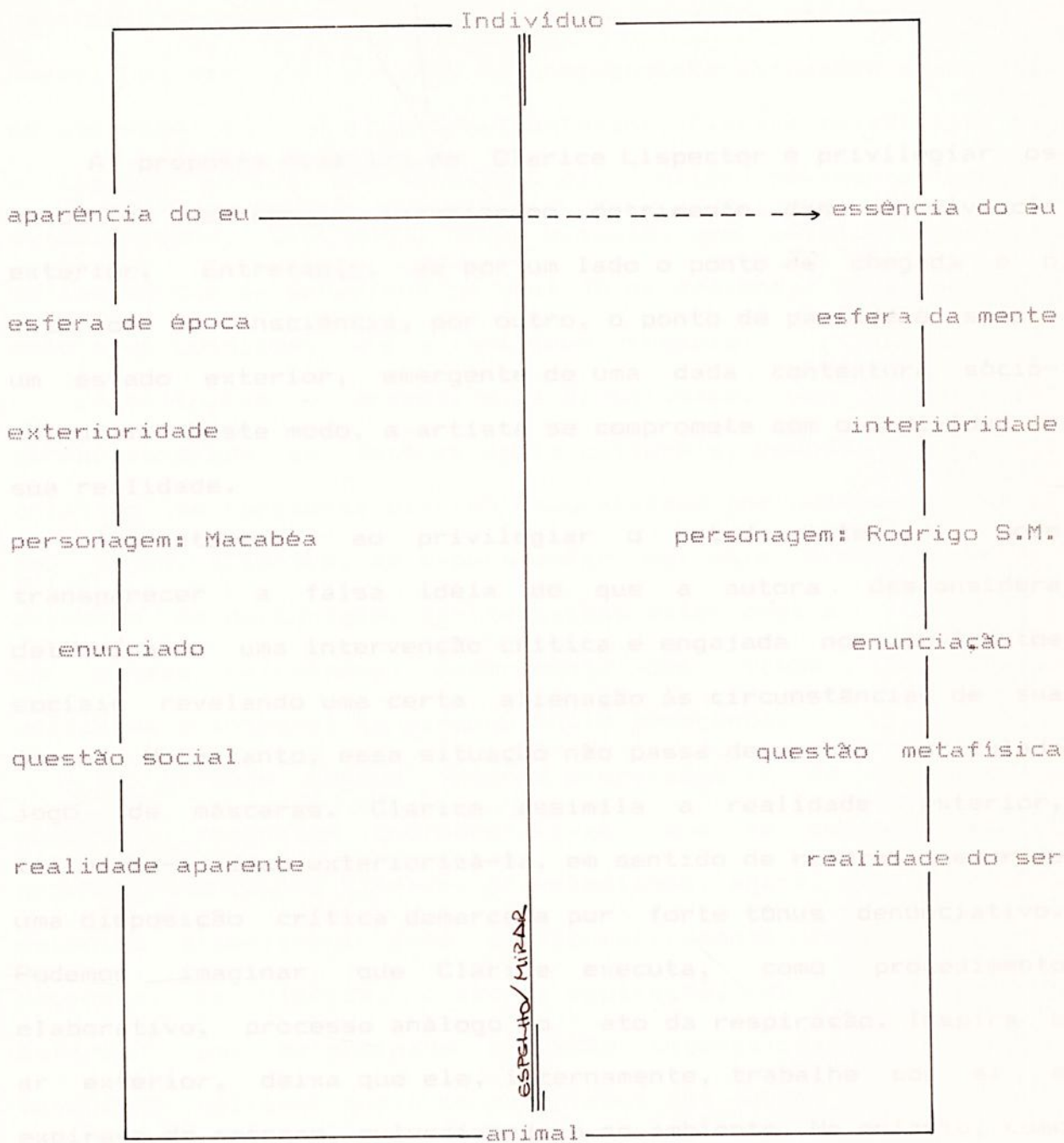
Por intermédio da ação funcional do espelho, o indivíduo, localizado na extremidade superior da seqüência, parte de instâncias exteriores e aparentes que, auto-refletidas, introjetam nele mesmo. Refratando-se internamente, o conduz ao domínio do real não aparente, ao silêncio e à plenitude do anonimato, à neutralidade. Assim, perpetua uma atividade cíclica em contínuo movimento. O início ininterruptamente atrelado ao fim. O ciclo se completa:



Desenvolvido o mistério, o ciclo se auto-regula. Declara-se e se perpetua.



10.3. Visão Exterior e Consciência Histórica.



IV.2. Visão Exterior: A Consciência Histórica.

A proposta estética de Clarice Lispector é privilegiar os fatos de ocorrência interior em detrimento dos da vivência exterior. Entretanto, se por um lado o ponto de chegada é o interior da consciência, por outro, o ponto de partida é sempre um estado exterior, emergente de uma dada contextura sócio-cultural. Deste modo, a artista se compromete com o indivíduo e sua realidade.

Aparentemente, ao privilegiar o estado interior, pode transparecer a falsa idéia de que a autora desconsidera determinante uma intervenção crítica e engajada nos movimentos sociais revelando uma certa alienação às circunstâncias de sua época. No entanto, essa situação não passa de um bem articulado jogo de máscaras. Clarice assimila a realidade exterior, introjeta-a e ao exteriorizá-la, em sentido de retorno, exprime uma disposição crítica demarcada por forte tônus denunciativo. Podemos imaginar que Clarice executa, como procedimento elaborativo, processo análogo ao ato da respiração. Inspira o ar exterior, deixa que ele, internamente, trabalhe por si e expira-o de retorno, pulverizando-o no ambiente. No entanto, como sabemos, esse ar, não é mais o mesmo, alterou-se. Figurativamente, mais uma vez, o método cíclico empreendido pela autora se manifesta coerentemente a seu processo criativo. Num primeiro momento de percepção, ela centra seu discurso político não sobre a realidade tangível e, sim, se preocupa em efetuar



uma intervenção política sobre a mesma realidade num momento de retorno. Promove assim, neste segundo momento, uma re-leitura do mundo. Uma vez introjetando no protagonista situações emergentes de uma dada realidade vivencial exterior, Clarice possibilita que a análise esteja em condições de voltar novamente para a exterioridade, assumindo, neste estágio, uma potência política reflexiva que se encaminha no sentido de desvendar criticamente o meio e as condições que o indivíduo vivencia.

Instituindo o propósito da globalidade, uma investigação circunstanciada em fatores sócio-culturais, revela que o ato criativo se apresenta diverso do praticado por outros autores de seu tempo. Clarice, ao experimentar, no mais profundo estado psíquico do personagem, manifestações exteriores e retorná-las em estado refratado, experimenta uma visão compreensiva unificada e integral da circunstância observada.

Em virtude desses fatores procuramos ir ao encontro de possíveis respostas interpretativas que se coadunem com a segunda intenção de Clarice, privilegiando, agora, o estudo sobre aspectos exteriores. Isto é, figurativamente, como é que se engendra, em Clarice, o ato da expiração, de lançar para o exterior uma determinada situação internalizada. E mais, busquemos entrever quais os mecanismos que fazem essa operação também trazer em si o mesmo princípio hermético que envolve o método praticado pela escritora. Para tanto, o empenho se envereda por uma análise de cunho sociológico, apoiado no pensamento de Lucien Goldmann, principalmente em A Sociologia do Romance.



Uma análise concorde aos padrões goldmannianos aponta para a certeza de que as relações sociais dos indivíduos voltados para o mercado e para a produção, se repercutem de maneira incisiva no universo do romance. Deste modo, uma investigação sociológica aplicada ao texto literário será capaz de evidenciar aspectos representativos que vêm a denunciar um dado diálogo entre o texto e as relações sociais de um período histórico determinado.

Ainda que a artista relate não centrar sua preocupação primeira sobre fatos exteriores, Clarice apreende o momento histórico vivenciado. Esse atributo, ao ser utilizado na transposição de circunstâncias exteriores para o texto literário explicita a natureza reveladora e crítica de que se reveste o princípio da globalidade praticado por ela.

A capacidade de apreensão de uma experiência exterior, no sentido de entrever o aspecto elementar das coisas aparentemente ocultas, no tempo e no espaço, Goldmann denomina de "consciência possível". Pois bem, Clarice se utiliza dessa faculdade ao se posicionar de modo coerente e buscar contato com as transformações interiores e exteriores que envolvem o indivíduo e o meio em que se relaciona.

Atemo-nos aos fatos. De acordo com a determinação de Rodrigo S.M., eles o são sempre o presente. Ora, se o narrador se utiliza de fatos para elaborar seu relato, os mesmos representam, dentro da ficção, relações especiais e causais que encontram suas determinações no estrato exterior, fora da diegese. Se os fatos diegéticos representam situações patéticas denunciadas pela fixação temporal no presente; no mundo vivencial exterior, o que ocorre é a fixação de uma consciência



capaz de compreender um dado momento histórico de modo agudo e crucial. A artista toma uma dada situação relacional exterior, experimenta-a no interior do personagem, provoca uma estagnação do tempo no presente, e a remete novamente para fora, cristalizando a fixação de sua consciência aos fatos selecionados.

Como método processual iremos desmembrar a investigação em dois momentos diretivos:

- a. **Análise de tipo:** fixação de personagens em suas relações com o outro;
- b. **Análise de estado:** considerações sobre o meio onde os personagens são lançados e suas reverberações reflexivas em relação ao retrato social a que se referem.



a. Análise de Tipo.

Todos os personagens envolvidos na narrativa, quer os situados em primeiro plano ou os periféricos, possuem uma característica que os nivela: a **força de trabalho**. De modo geral, esse estado oscila entre a forma co-participativa do mecanismo econômico e a alienação absoluta do mesmo.

Para evidenciar o fato mencionado selecionamos dois pares de personagens representativos das posições que ocupam dentro da obra. Um par central, formado por Macabéa e Olímpico, e outro formado por personagens periféricos, madama Carlota e Glória.

Macabéa e Olímpico realizam, de antemão, um jogo de aparente controvérsia. Isto é, se por um lado se distanciam, por outro se aproximam mutuamente. Aproximam-se, pois possuem a mesma origem, são nordestinos. Macabéa se origina do sertão de Alagoas e Olímpico do sertão da Paraíba. A essas regiões se associam valores semânticos de negatividade e dependência: seca, fome, desnutrição, miséria, analfabetismo, dor, sofrimento. A tonalidade desses temas se reveste de um vestígio de insanidade e descaso político-cultural no que concerne aos direitos à subsistência. Desse contexto social é que Clarice extrai o primeiro par de personagens.

Macabéa perdera os pais muito cedo e fora criada por uma velha tia, beata. Impingira-lhe uma educação severa e, ao mesmo tempo sádica. Vejamos a seguinte passagem:



Nascera inteiramente raquítica, herança do sertão - os maus antecedentes de que falei. Com dois anos de idade lhe haviam morrido os pais de febres ruins no sertão de Alagoas, lá onde o diabo perdera as botas. Muito depois fora para Maceió com a tia beata, única parenta sua no mundo. Uma outra vez se lembrava de coisa esquecida. Por exemplo a tia lhe dando cascudos no alto da cabeça porque o cocuruto de uma cabeça devia ser, imaginava a tia, um ponto vital. Dava-lhe sempre com os nós dos dedos na cabeça de ossos fracos por falta de cálcio. Batia mas não era somente porque ao bater gozava de grande prazer sensual - a tia que não se casara por nojo - é que também considerava de dever seu evitar que a menina viesse um dia a ser uma dessas moças que em Maceió ficavam nas ruas de cigarro aceso esperando homem. Embora a menina não tivesse dado mostras de no futuro vir a ser vagabunda de rua. Pois até mesmo o fato de vir a ser uma mulher não parecia pertencer à sua vocação. A mulherice só lhe nasceria tarde porque até no capim vagabundo há desejo de sol. As pancadas ela esquecia pois esperando-se um pouco a dor termina por passar. Mas o que doía mais era ser privada da sobremesa de todos os dias: goiabada com queijo, a única paixão na sua vida. Pois não era que esse castigo se tornara o predileto da tia sabida? A menina não perguntava porque era sempre castigada mas nem tudo se precisa saber e não saber fazia parte importante de sua vida. (p. 35/6)

O personagem que se emparelha com a alagoana é Olímpico. Ao ser indagado sobre seu nome, responde: - Olímpico de Jesus Moreira Chaves, ao que interfere o narrador: "mentiu ele porque tinha como sobrenome apenas o de Jesus, sobrenome dos que não têm pai". (p.52) Olímpico fora criado por um padrasto - que lhe ensinara o modo fino de tratar as pessoas visando a aproveitar-se delas. E "pegar e se dar bem com mulher". Além de se encontrar só no mundo. Olímpico revela que:



depois que minha santa mãe morreu, nada mais me prendia na Paraíba.

- De que é que ela morreu?

- De nada. Acabou-se a saúde dela. (p.60)

O excerto exalta dois fatos interessantes. O primeiro, em que assemelha e aproxima Olímpico a Macabéa pela condição da morte da mãe, sucumbida pela fraca saúde, herança do sertão. E o segundo, em que se vai reforçando o caráter nebuloso e turvo de Olímpico. Há indícios de que ele não se apegue a ninguém, a não ser a quem o favoreça. Por isso, mente, esconde, finge.

Ambos também se aproximam pela falta de domínio sobre as coisas, ainda que em graus diferenciados. A passagem que segue é exemplar. Ela acontece numa das vezes que se encontram, ocasião em que Macabéa manifesta a curiosidade pelo significado das palavras:

- eu não entendo o seu nome - disse ela.- Olímpico? Macabéa fingia enorme curiosidade, escondendo dele que ela nunca entendia tudo muito bem e que isso era assim mesmo. Mas ele, galinho de briga que era, arrepiou-se todo com a pergunta tola e que ele não sabia responder. Disse aborrecido:

- Eu sei mas não quero dizer!

- Não faz mal, não faz mal, não faz mal... a gente não precisa entender o nome. (p.53)

O trecho revela também o ponto em que eles se distanciam:

pelo caráter. Olímpico, por utilizá-lo de modo dissimulativo e, portanto, a sua realidade se apresenta mais diferente. Macabéa por não ter consciência de seu significado. Por esse motivo a alagoana, ingênua, passa pela vida sem absorvê-la plenamente. De nada se queixa. Não tem consciência de si própria.



Vive porque respira, e só. Olímpico não, se acha com jeito na vida. Seu padrao lhe ensinara a arte da cortesia bajulativa e o modo de abordar uma mulher. Ostenta a posse de um relógio, dignidade que o qualifica a não necessitar de terceiros para saber do tempo. Diz ele: "Eu não preciso de hora certa porque tenho relógio" (p.59). Apenas omite que o roubara de um colega, que o deixara sobre uma pia, na fábrica onde trabalhavam.

Ambos se distanciam, também, pelo que aspiram do mundo. Olímpico tem desejos futuros concretos e definidos, ao contrário de Macabéa. O paraibano revela o anelo de ser político: "Sou muito inteligente, ainda vou ser deputado." (p.55); Olímpico possui o dom da palavra viciada e demagógica. Gosta de fazer discursos. Em determinada passagem o narrador nos relewa: "no futuro, que eu não digo nesta história, não é que terminou mesmo deputado?" (p.55)

A seu modo Macabéa possui um desejo secreto, como que a despontar a impossibilidade de um átimo de vida futura. Gostaria de ser Marilyn Monroe:

No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marilyn Monroe. (p.71)

Entretanto, a sua realidade se apresenta rala e diferente. Gosta mesmo é de cachorro quente com coca-cola e de goiabada com queijo.



O jogo de aproximações e distanciamentos, também se manifesta na questão concernente à força de trabalho. Olímpico de Jesus trabalha como operário. Mas não se reconhece como tal e sim como metalúrgico. Embora tente esconder-se por trás do designativo esse processo nada mais evidencia que um estado de alienação absoluta, como força de trabalho, no sistema de produção.

Macabéa, quase ao contrário, trabalha como datilógrafa em uma firma de representações de roldanas, embora não tenha concluído o curso primário e receba menos que o salário mínimo. De certo modo, direciona-se no sentido de evidenciar uma forma de trabalho co-participativo, uma vez que lhe é dada a oportunidade de tomar ciência de parte das informações que circulam dentro da empresa. Entretanto, não as entende e, por isso, aproxima-se ao estado de alienação que envolve Olímpico de Jesus.

Macabéa se aliena devido a sua inconsciência da realidade que vivencia em seu cotidiano. Assim, por vias diferenciadas, Macabéa e Olímpico, constituem-se alguém no mundo: metalúrgico e datilógrafa. Procuremos entender, um pouco mais, como isto se verifica.

Conforme exposto, o paraibano não se vê como operário e sim como metalúrgico, categoria de maior importância relativa dentro da escala social. O ponto intrigante é que, mesmo sendo um personagem de ficção, portanto, pertencente ao universo do signo, se desloca para uma outra instância também signíca - assume a imagem de metalúrgico. Este processo revela a maneira oculta e deturpada de que se revestem o entendimento e as atitudes de Olímpico. Sem o saber, é como se vivesse na



realidade da "coisa", ao passo que se vê e se sente plenamente na realidade da representação desta mesma "coisa", sendo ele mesmo, enquanto personagem, um elemento de representação. Mais intrigante ainda é o fato de se contentar e se comprazer com o universo das representações, das palavras.

Assim sendo, podemos detectar dois planos de atividades, dentro da representação ficcional, que revelam uma única implicação. Plano do mundo da obra e Plano do mundo dos signos da obra. No primeiro deles, Olímpico quase constata o seu estado em "não-ser", ou seja, dentro do mecanismo de produção é caracterizado como peça descartável, não essencial para a manutenção do sistema. Assim, é reconhecido como objeto e não como indivíduo. Contudo, parece disto não se aperceber claramente (não se preocupa em procurar entender o porquê de amontoar barras sobre outra placa deslizante). O processo direciona-se para a representação ficcional de um estado de "coisificação", defendido por Goldmann, em que se transfere a ênfase do indivíduo para o objeto. Eleva-se o próprio indivíduo à condição de mercadoria, de objeto de manipulação.

O segundo, plano do mundo dos signos, se caracteriza pelo "topos" onde Olímpico instintivamente se refugia, na tentativa de superar a condição disfórica de que se reveste. Ou seja, fantasia o "status" deliciante de ser um metalúrgico. Nele se entrega de corpo aberto, se envolve e se satisfaz. Ora, se bem observarmos, a conjunção desses dois planos implica o retrato de um processo de acumulação. Do trabalho alienante da fábrica de "produzir-não-sabe-o-quê", o nordestino se aliena, quer dizer,



busca resgatar a sua condição de indivíduo, no mundo das palavras. Por isso vivencia um estado de dupla alienação. Destina-se à evasão. Lança-se em direção à paragem ideal que lhe parece estar mais próxima, valendo-se da educação propiciada pelo padrasto.

Estas involuções e evoluções é que fazem da obra de Clarice um exercício apreciável. O sistema signico de sua narrativa é regido por feixes de forças de mesma intensidade, porém de sentidos os mais desconcertantes possíveis. Assim, a escritora experimenta um jogo contínuo de valores que digladiam, esquivam, contorcem, impregnando o âmago de sua produção literária e conferindo-lhe vitalidade peculiar. Observemos como esses valores e forças se enovelam.

Olimpico, por instinto e por estranhar sua condição, se desloca do plano do mundo da obra, que devota-lhe valor negativo, para o mundo das palavras falsamente empregadas, plano do mundo dos signos, que em sentido oposto lhe confere a superação do estado de negatividade (disforia). Figurativamente, podemos imaginar que o paraibano experimenta (dentro do universo narrativo) a passagem da realidade vivencial, que lhe submete à circunstâncias disfóricas, para um estado de sonho, prática deliciante de que se alimenta e se rege. Uma vez inserido neste último estado, Olimpico não se relaciona plenamente com os meandros constituintes do mesmo e sim, como observamos, de acordo com uma conjuntura de aparências e tapeações. Recordemos das justificativas oferecidas a Macabéa sobre o significado das palavras: "eu sei mas não quero dizer...".

Do jogo de valores, em que ele rapidamente se desloca de um



extremo a outro, quer dizer, parte de um estado disfórico, abre-se para um eufórico e retorna a um disfórico, transmite-se a impressão de que o desfecho se modula pela fixação pré-determinada de uma imutável negatividade. Entretanto, é nesta hora de maior previsibilidade que o poder de transgressão de Clarice vem à tona e subverte a ordem seqüencial delineada. Negando todo o processo por ela mesma projetado, o narrador informa que, não no presente, mas em outro tempo, em outra história jamais narrada, o nordestino se elege deputado, reassumindo uma valoração positiva, tão ansiosamente buscada. Mais adiante, retomaremos essa situação buscando explicar porquê e como tal acontecimento se viabiliza.

Observemos o que ocorre com Macabéa. Ela não se vale do procedimento utilizado pelo paraibano, embora, supostamente teria mais intimidade com as palavras, pois lida com elas. Pensa ser uma datilógrafa. Isto é, mecanografa palavras sem compreendê-las. Assim se aproxima de Olímpico. Ambos realizam um trabalho mecânico e irreflexivo.

Macabéa, ao contrário de Olímpico, não consegue penetrar, por si própria, no âmbito do plano do mundo dos signos. Falta-lhe ímpeto e consistência formal. Dada a efervescência de sua ingenuidade Macabéa não se apercebe de que pode dispor de artifícios, mesmo escusos, como os utilizados por Olímpico, deixando-se à mercê de terceiros. Primeiramente, busca no quase-namorado o direcionamento de que necessita para se lançar ao domínio das palavras. Assim age porque Olímpico se constitui no seu ponto mais próximo de referência na vida.



Na verdade, a alagoana só vai se aproximar do entendimento do significado das palavras quando é apresentada por Glória, sua companheira de trabalho, à cartomante madama Carlota. Pelas palavras de Carlota lhe são desmistificados, tanto o seu estado de desventura como o significado oculto delas. Assim, ela é passada do plano do mundo da obra para o plano do mundo dos signos pela intervenção do outro, através da articulação apropriada da palavra. Vejamos como esta passagem se realiza.

Por um lado, Macabéa trava contato com as coisas do mundo datilografando cartas e documentos que não compreende. Por outro, madama Carlota, figurativamente, lê "cartas" que agem como elementos determinantes - portadores de um saber extraordinário - que se potencializam no sentido de revelar, ampliar e proporcionar à nordestina a superação de sua própria condição. Assim, ambas dialogam e se completam quase em uníssono. Interagem-se (ainda que de maneira parcializada) de modo a instituírem madama Carlota como a ponte que viabiliza a retirada de Macabéa de um estado disfórico, e transportá-la para outro, com valoração positiva. Esse é o fator determinante para a concretização do salto. Macabéa, ao contrário de Olímpico, não conduz; é conduzida, por se revestir de características ralas e inexpressivas.

Tanto Macabéa quanto Olímpico exercitam o mesmo processo alienante. O processo conduz Olímpico, primeiramente, a sonhar em ser deputado, para só depois, em algum momento não explícito, concretizá-lo. O mesmo processo conduz Macabéa a sonhar com o significado das palavras, atitude que culmina por colocá-la de frente para a morte.



Destinemos, agora, atenção sobre o segundo bloco de personagens selecionados - Glória e madama Carlota. Esse bloco irá contrapontuar-se ao anterior por dois motivos. O primeiro, se refere ao fato de congregar um par de personagens que, em certo ponto, diametralmente se distinguem do par nordestino. E o segundo, devido ao fato de não vivenciarem um jogo de distanciamento e aproximação, dado que pouco ou quase nada destoam entre si.

Conforme mencionado, madama Carlota encarna a figura de uma cartomante e ex-prostituta. Glória, por sua vez, participa da existência desventurada de Macabéa, pois trabalham juntas na mesma empresa de roldanas. Contudo em condições bem diferenciadas.

Glória e madama Carlota se apresentam como representantes, ainda que degradadas, de um região privilegiada do país (o eixo sudeste brasileiro), marcada pela possibilidade de prosperidade, fartura e fertilidade, como podemos observar nas respectivas passagens que seguem:

Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido (...). Oxigenava em amarelo-ouro os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada ela era loura, o que significava um degrau a mais para Olímpico. Além de ter uma grande vantagem que nordestino não podia desprezar. E que Glória lhe dissera, quando lhe fora apresentada por Macabéa: "sou carioca da gema!" (...). O fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul do país. (p.68)



Madama Carlota enquanto falava tirava de uma caixa aberta um bombom atrás do outro e ia enchendo a boca pequena. (...) Além do mais, na zona era divertido porque havia muita conversa entre as coleguinhas. (...) Ai que saudades da zona! Eu peguei o melhor tempo do Manguê que era frequentado por verdadeiros cavalheiros. Além do preço fixo, eu muitas vezes ganhava gorjeta. Ouvi dizer que o Manguê está acabando, que a zona agora só tem uma meia dúzia de casas. Em meu tempo havia umas duzentas. (p.84/5)

Da condição de prostituta, madama Carlota passa à de cafetina e, na atualidade, exerce a atividade de "designar" o futuro. Sua escalada para o sucesso lhe rendera a casa própria e domínio estável de sua situação, uma vez que parece dominar o ordinário e o extraordinário:

Não foi difícil achar o endereço da madama Carlota e essa facilidade lhe pareceu bom sinal. O apartamento térreo ficava na esquina de um beco e entre as pedras do chão crescia capim (...) Enquanto isso olhava com admiração e respeito a sala onde estava. Lá tudo era de luxo. Matéria plástica amarela nas poltronas e sofás. E até flores de plástico. Plástico era o máximo. (p.82)

Além disso: nada. Então, lhe vale a jovialidade de Carlota. Pouco distante entre si.

Madama Carlota era enxundiosa, pintava a boquinha rechonchuda com vermelho vivo e punha nas faces oleosas duas rodelas de ruge brilhoso. Parecia um bonecão de louça meio quebrado. (p.83)



No que tange à condição da outra personagem que se envolve neste bloco, observa-se:

Glória tinha mãe, pai e comida quente em hora certa. Isso tornava-a material de primeira qualidade. Olímpico caiu em êxtase quando soube que o pai dela trabalhava num açougue. (...) Glória morava na rua General não-sei-o-quê, muito contente de morar em rua de militar, sentia-se mais garantida. Em sua casa até telefone tinha. (p.69/76)

Embora se distanciem-se pela idade, aproximam-se pela peculiaridade de terem ambas perdido a virgindade muito cedo. Entretanto, a distância que as separa perde seu sentido, uma vez que, como já detectado, a transposição temporal na unidade da presentificação é uma realidade contínua no interior do texto. Glória fizera um grande número de abortos; Carlota levava "vida fácil" na zona do mangue. Não há referências de que Carlota tenha ou tivera filhos, sinal que também evidencia a possibilidade da prática de abortos. Embora Glória seja atraente, "virando-se bem com homem", como a cartomante passara da idade de arranjar marido sério. De nada, então, lhe vale a jovialidade em relação a Carlota. Pouco distoam entre si.

O mesmo ocorre em relação ao trabalho. Tanto uma quanto outra revelam plena consciência de seus papéis. Glória, como a outra bloco, participa com seu trabalho na firma de roldanas. Possui papel de importância dentro do organograma da pequena empresa, uma vez que se aproxima das decisões, opina, detém informações e



controle. De certo modo, o mesmo se verifica com madama Carlota. Ainda que aparentemente se destine a ser auto-suficiente, uma vez que trabalha para si, igualmente co-participa com sua força de trabalho dentro do sistema vigente, pois para poder realizá-lo sugere que divide os frutos do mesmo com a corrupção policial. Assim, ainda que em outro nível, experimenta e vivencia uma forma de co-participação econômica atrelada ao sistema.

Observemos a passagem que segue:

- Pois faz bem porque eu não minto. Seja também fã de Jesus porque o salvador salva mesmo. Olhe, a polícia não deixa pôr cartas, acha que estou explorando os outros, mas, como eu lhe disse, nem a polícia consegue desbancar Jesus. Você notou que Ele até me conseguiu dinheiro para ter mobília de grã-fino? (p.83, grifo meu)

Esse bloco é mais uniforme dentro do contexto geral do movimento de degradação ao qual os personagens se inserem. Se o primeiro pulsa de acordo com um eixo semântico de representações vertical e negativo, dada sua inconstância e vulnerabilidade ao dirigir-se de um para o outro, auto-distanciando e auto-aproximando continuamente, esse pulsa num ritmo mais equilibrado, sem tantas distorções e distanciamentos, de forma horizontal e positiva. Não podemos perder de vista o fato de que tudo se observa e se analisa segundo um estado relacional, entre um e outro bloco. O método coerente utilizado por Clarice acentua essa possibilidade relacional. Em toda narrativa não apresenta outro estado de coisas que venha a comprometer esse recorte, retirado de um substrato social, modulando clima e tensão ao



movimento narrativo em evidência na obra. Mesmo quando se destina a descrever a participação de um personagem que, aparentemente, ascenderia a uma camada social de maior aquisição, o faz de modo peculiar, desqualificando-o ao ponto de trazê-lo ao mesmo nível tonal em que a narrativa se desenvolve. Verifiquemos a passagem em que Macabéa é levada à presença de um médico, por sua colega de trabalho. O destaque aqui se acentua sobre a figura deste profissional, a qual Clarice dismantela aos poucos, colocando-o no nível proposto pelo texto:

No dia seguinte, segunda-feira, não sei se por causa do figado atingido pelo chocolate ou por causa de beber coisa de rico, passou mal. Mas teimosa não vomitou para não desperdiçar o luxo do chocolate. Dias depois, recebendo o salário, teve a audácia de pela primeira vez na vida (explosão) procurar o médico barato indicado por Glória. (p.76)

(...)
Sabia que era assim mesmo e que ele era médico de pobres (...). O médico muito gordo e suado tinha um tique nervoso que o fazia de quando em quando ritmadamente repuxar os lábios (...). Esse médico não tinha objetivo nenhum. A medicina era apenas para ganhar dinheiro e nunca por amor à profissão nem a doentes. Era desatento e achava a pobreza uma coisa feia. Trabalhava para os pobres detestando lidar com eles. Eles eram para ele o rebotalho de uma sociedade muito alta à qual também ele não pertencia. Sabia que estava desatualizado na medicina e nas novidades clínicas mas para pobre servia. O seu sonho era ter dinheiro para fazer exatamente o que queria: nada. (p.77)

destacamos ao mencionar a ascensão do segundo bloco de personagens sobre o primeiro, expresso pela atitude de Macabéa ao passar mal por "beber coisa de rico", ou seja, beber chocolate em casa de Glória.

Os blocos de personagens compõem dois eixos, um vertical com valoração negativa e outro horizontal valorado positivamente. O ponto de intersecção entre eles é responsável pela representação do conflito social que deflagra. Região puntiforme onde se encontram, em colisão, forças opostas que se fundem em um mesmo contexto social e urbano, detonando toda carga potencial que lhes são peculiares. Nesta região se relacionam explorados e mais-explorados, pulsando num ritmo degradativo em que a força do fraco sobrepuja a força do mais fraco. Revela-se um mecanismo parcial de inconsciência generalizado. Um estado alienante de divisões em substratos sociais frente a um poder superior e inatingível.

Capta-se desse jogo de representações uma réplica da organização social proporcionada pelos interesses do poder dominante. Sempre direcionado e imposto de cima para baixo (os tentáculos do poder) ao estimularem, de acordo com interesses próprios, a prática ao desrespeito e à subserviência entre os indivíduos, gera neles uma idéia falsa e camuflada de domínio sobre os valores autênticos.

O poder de captação instituído pela ação de uma "consciência possível" inerente ao ideário desenvolvido por Clarice Lispector, lhe permite vislumbrar este estigma de inter-explorações e desrespeitos ao homem estratificado em classes e sub-classes, e destas sub-classes em frações mais elementares ainda. Conduz o



seu encaminhamento crítico e denunciativo até deflagrar o momento representativo de maior degradação dentro do texto: a morte. Assim, por intermédio do narrador, experimenta em Macabéa, personagem mais frágil dentro da cadeia social, este momento imperativo, causado por uma força descomunal em relação à sua inexpressiva condição de subjugada. Este é o único momento em que Clarice faz vir à tona um elemento representativo de uma classe superior: um automóvel "Mercedes", índice de poder e ostentação. Estabelece-se a superação do mais fraco, como se verifica na passagem seguinte:

Então ao dar o passo de descida da calçada para atravessar a rua, o Destino (explosão) sussurrou veloz e guloso: é agora, é já, chegou a minha vez! E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a - e neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo em resposta empinou-se em gargalhada de relincho. (p.90)



b. Análise de Estado.

Passamos a empreender algumas considerações concernentes à questão do meio em que os dois blocos de personagens selecionados são inseridos, verificando as relações que tal constatação pode suscitar. Voltemos a atenção sobre o segundo bloco de personagens constituído por madama Carlota e Glória. As duas se adaptam de maneira exemplar ao meio em que vivem. Tanto se originam como se mantêm no contexto instituído pela metrópole. No que tange ao convívio do homem com o meio, podemos entender que, impingido pelo esquema sócio-económico, esse bloco se reveste de um **estado de consciência parcialmente alienado**, uma vez que embora domine a fração espacial da categoria a que pertence, experimenta uma variação de grau em relação às camadas mais bem posicionadas na escala social.

Observemos agora como se comporta o primeiro bloco. Nele, contrapontualmente, o **estado de alienação é total**. Os personagens convivem num mundo todo feito contra eles. Por isso os membros que o compõem não dominam os códigos elementares do universo estranho, da metrópole. Ali, distantes de seus locais de origem, expostos, se desorientam, fracos e iludidos. Tanto Olímpico quanto Macabéa estão alienados e, dentro do universo estranho em que se situam, passam a ocupar a última camada social que se possibilita. Macabéa mora em um quarto de pensão na "rua do Acre". Divide o pequeno aposento com quatro Marias. E trabalha na "rua do Lavradio", no cais do porto. Recebe menos de um salário mínimo e se apetece com cachorro quente e coca-cola.



Olimpico, por sua vez, não se destina melhor sorte. Dorme de graça em uma guarita de obras de demolição, por camaradagem do vigia. Detecta-se aqui uma das características do nordestino, ao pôr em prática o modo fino de tratar as pessoas visando a aproveitar-se delas. Inseridos no meio em que estão, no complexo da metrópole, constituem-se em dois pobres em tudo e isolados.

Entretanto, embora se assemelhem, existem pontos que os diferenciam. Macabéa de nada se apercebe. Não reúne condições de reconhecer sua incompatibilidade com o meio hostil. Continua porque entende que as coisas são assim mesmo. E disto se compraz. Olimpico não. De certo modo tem consciência de sua situação desprivilegiada e aspira ser "alguém na vida". Por isso, em relação a sua parceira, se movimenta com maior desenvoltura. No fundo experimenta a sensação de estar no lugar errado, inserido em um mundo estranho a si. A despeito de sua criação amalgamada pela malandragem e pela esperteza, intui que não pode dominá-lo a contento.

A ânsia apresentada por Olimpico o conduz a retornar à Paraíba, seu Estado de origem. Lá, em concordância com sua gente, realiza seu intento, se elegendo deputado. Por outro lado, a imobilidade inconsciente de Macabéa a faz permanecer onde está. Permanece na metrópole e, pagando o preço que lhe cabe, é consumida por ela.

Olimpico, no contexto da obra, se perde entre as coisas e não chega a lugar algum. No entanto, em uma situação posterior atinge o "status" que almeja. Pois bem, de uma relação comprometida com o fracasso, marcada pela obscuridade e pelo "não-ser", imagetivamente nasce para a nova condição como um



todo, uma vez que vivencia a plenitude da realização pretendida. Macabéa, por sua vez, ao encontrar a morte, experimenta num último suspiro uma espécie de energização vital que possibilita entender que em uma situação posterior se preenche glorificada, transformando-se em cintilante estrela de cinema. Assim, Macabéa "virou ar. Ar energético?" (p.97) - se pergunta e nos pergunta o narrador. Supostamente sim, arriscamos uma resposta. Pois, "quanto ao futuro" (p.96) foram suas últimas palavras ditas, claramente bem pronunciadas, significado esse que "nenhum transeunte entendeu", (p.96) uma vez que o complemento e a razão para tal elocução jamais lhe escapou do âmbito do pensamento:

ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. Hoje, **pensou ela**, hoje é o primeiro dia de minha vida: **nasci**. (p.91, grifos meus)

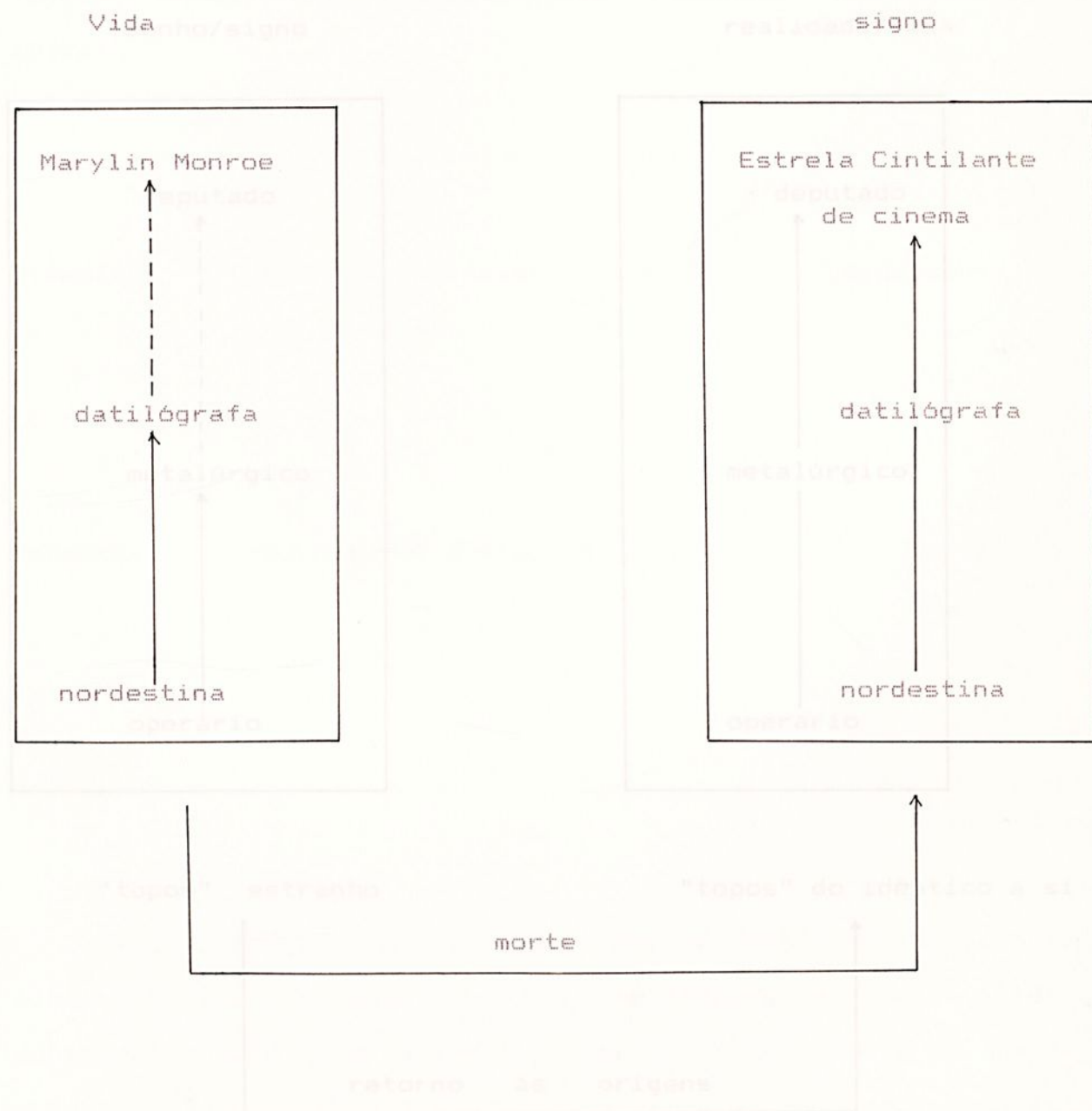
Assim, como meta de chegada, em situações posteriores, os dois personagens culminam por se aproximarem. De certa forma, **nascem** para algo significativo.

O fato que os distanciam é, justamente, o percurso que desenvolvem para atingirem o mesmo estágio. Olímpico deixa a cidade do Rio de Janeiro e retorna para o seu meio de origem. Isto significa que afasta de si ou deixa para trás toda carga de códigos que o subjulgava e que não conseguia entender com exatidão. Macabéa, ao contrário, não retorna a seu meio.



Permanece na metrópole e é sugada pelo meio hostil, dada sua fragilidade e incompetência para absorvê-la.

De modo esquemático, tomando o prumo da situação pela investida realizada por Macabéa podemos assim vizualizá-la:



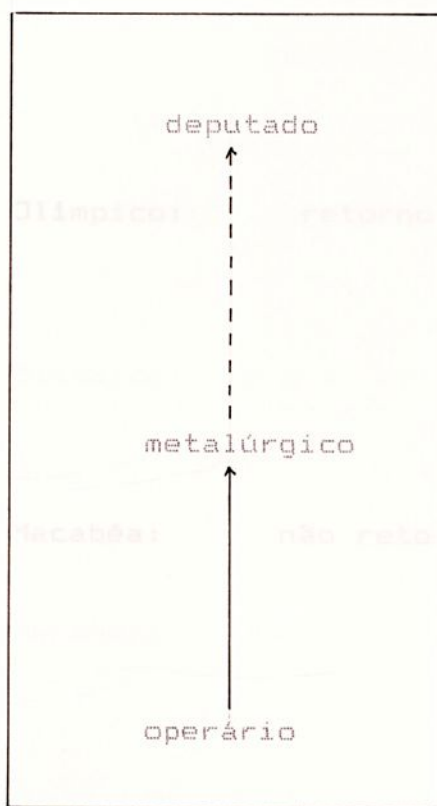
Isto é, para que Macabéa consiga atingir o estágio a que

deseja é obrigada a passar do estado de vida para o estado do signo, experimentando a morte.

Se tomarmos, agora, a investida realizada por Olímpico o esquema assim se apresenta:

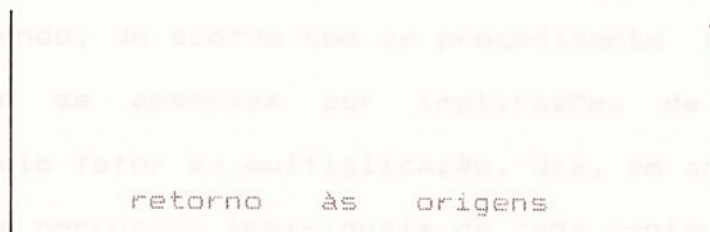
Sonho/signo

realidade/vida



"topos" estranho

"topos" idêntico a si



Quando da realização da análise de tipo, destacamos o gênio da escritora por subverter a ordem e a lógica esperada. No entanto, dada a diversidade criativa de Clarice Lispector, observamos agora atitude diversa. A escritora prefere se valer de um sistema lógico e coerente de encaminhamento. Por isso, ao contrário da não-racionalidade, se associa à seqüência e à lógica, equacionando, passo a passo, o esquema implicativo que segue:

	PERCURSO	FINALIDADE
	(âmbito da narrativa)	(âmbito da existência)
Olimpico:	retorno a Paraíba (+)	deputado (+)
Olimpico:	(+)	(+)
Macabéa:	não retorno a Alagoas (-)	morte (-)
Macabéa:	(-)	(-)

Assim sendo, de acordo com um procedimento racionalizante, elementos que se associam por implicações de sucessividade conjugam-se pelo fator da multiplicação. Ora, em ambos os casos, o realizar dos percursos individuais de cada contendor, de início a finalidade, que de certa forma atinge, é determinado pela



ao fim, se determina pela ocorrência de sucessivas passagens que viabilizam o processo como tal. Sendo assim, por similitude, é possível aplicar para o caso, uma conceituação matemática básica que vem a corroborar e explicar a atitude de chegada estipulada por Clarice Lispector. Isto é, aproximar os dois contendedores em um estado de posteridade relativa à obra em questão:

PERCURSO

FINALIDADE

(âmbito da narrativa)

(âmbito da posteridade)

Olimpico: (+) x (+) (+)

Macabéa: (-) x (-) (+)

modalidade do nascer.

Como várias vezes deixamos consignado, distanciam-se pela natureza do percurso realizado e se aproximam no tocante a finalidade, que de certa forma atingem, modalizado pela



figurativização do nascimento.

Uma vez realizadas as análises de tipo e de estado, estabelecemos agora uma relação do movimento natural da obra com o contexto político-social pertinente ao período em que ela foi concebida e observemos se existe alguma implicação que aproxime obra e conjuntura histórica. Recordando o pensamento de Goldmann, buscamos encontrar na prática os fios que compõem o novelo de uma sociologia do romance enquanto forma de se representar literariamente o evento social.

Assim, a partir da fixação da data de publicação da obra, 1977, é que iniciamos uma leitura de interrelações.

O período em que esse ano se insere revela-se representativo, uma vez que o país se via sob o jugo de mandato ditatorial. Período, também, em que se procurou, de todas as maneiras, implantar um ufanismo conservador. Articularam-se programas publicitários tomados como progressistas e favoráveis ao bem estar comum, encobrando a real faceta de usurpação do poder. Com isto, ampliou-se o estado de dependência às nações economicamente fortes, ao mesmo passo em que se intensificou a degeneração social e o quase completo aniquilamento econômico. O poder da palavra foi utilizado em oposição a uma realidade vigente disfórica, gerando uma imagem compensatória falseada. Período histórico em que imperou o âmbito da ilusão.

Em contrapartida, emergem forças caracterizadas como correntes de enfrentamento. Os sindicatos de trabalhadores intensificam suas lutas. O movimento operário encabeçado pelos metalúrgicos do ABCD paulista, categoria que se apresentou como a



mais mobilizada politicamente, assume a vanguarda do processo reivindicatório, deflagrando grandes comícios e conseqüentes paralisações em massa. Desses movimentos, mais os setores da Igreja em sintonia com a Teologia da Libertação e os intelectuais alocados nas universidades, se concretiza o Partido dos Trabalhadores, que se constitui no partido político de vanguarda dentro do contexto nacional.

Dessa enovelada conjuntura é que a escritora se vale para pôr em ação sua consciência, e dela extrair o tom e o clima que se fazem prevalecer na obra estudada. Por esse encaminhamento é que se explica o tom degradativo que impera no texto de Clarice. Sempre o fato, sempre o presente, sempre o atual. Explica também porque Olímpico se refugia na imagem de um metalúrgico, categoria de elite entre os trabalhadores. Assim, não podendo se realizar de outro modo, lança mão do elemento mais próximo e valorativo de que dispunha, ou seja, não ser o operário que era, e sim o metalúrgico que não era.

Referente ao período histórico e à realidade vivenciada pela nação, se há degradação moral e social imposta pela ditadura militar, é óbvio que por se tratar de um processo, também se sujeita ao atributo da experiência da coisificação, imperativo de âmbito mundial. Contudo, de modo mais brutalizado, desgastado e crônico, pois se manifesta segundo a condição terceiro-mundista, que a dependência econômica suscita, em virtude dos interesses externados pelos países poderosos. Essa situação de completo entreguismo propicia amplo espaço para que se articule, do mesmo modo contundente, o tipo de dominação viciosa dos poderosos sobre os desfavorecidos e suas implicações degradativas. Assim, a



relação indivíduo/objeto, modalizada pelo sistema de coisificação, que representa uma super valorização sobre o objeto em detrimento dos valores humanísticos, assume índices alarmantes. Como consequência, a sociedade passa a gerar indivíduos debilitados, desconexos e alienados dos valores originais da humanidade, aos quais o homem tem, invariavelmente, direito de acesso. Neste ponto entra o desastre provocado pela propaganda ilusionista praticada pelo Estado totalitário na época destacada, corroborando, em benefício próprio, para sedimentar o processo de degradação já reinante no seio da sociedade brasileira. Esses pensamentos, de certa forma, vêm ao encontro da disposição assumida por Goldmann, no que concerne ao fato de que a frequência psíquica, as estruturas e as categorias mentais antigas e/ou reacionárias e conservadoras que persistem na mentalidade da maioria das pessoas impedem que captem a verdade situacional. Uma vez manipuladas, tendem a se atrofiarem e possibilitarem um avanço no sentido de permitirem que espectros negativos dessa natureza tomem a dianteira das ações e detenham o poder sob custódia fazendo dele meio de degradação opressiva.

A efervescência do universo social pertinente ao período em que o exercício literário se fez é captada pela escritora de maneira precisa e revertida em texto. Ao exercitar esse procedimento revela uma têmpera denunciativa aguda, direcionada sobre o contexto da organização sócio-política e econômica vigente no país e suas implicações no homem comum.

Por outro lado, empreendendo uma evolução encerrada em si mesma, Clarice privilegia uma investigação que se destina à



análise interior - introjetada - mas também que, ao assim agir, aponta de modo acusador para uma situação observável no contexto da faceta exterior, intensificando sua posição crítica frente à dialética da dominação.

Além do mais, torna-se imprescindível destacar o modo pelo qual Clarice decodifica os símbolos com características alienantes para, ao transportá-los ao interior do discurso, transformá-los em signos refratados e decisivos de modo a oferecer sustentação sólida e metódica para que viabilize sua intenção pré-fixada, e externar a contundência do teor hermético de que se vale.

Homem e a história se reproduzem e se reestruturam na história elaborada - o texto. Ao se experimentar o movimento de retorno possibilita-se passar a um estado de energização capaz de re-edificar essencialmente o próprio homem e a própria história causadora do evento, pelo intento globalizante do qual se impregna a verdadeira natureza potencial da palavra instituída pela autora.

Considerações Finais



De qualquer modo, a pesquisa desenvolvida para o trabalho de conclusão de curso, sob a orientação do professor Dr. Carlos Roberto de Almeida, teve como objetivo principal a análise da evolução da literatura brasileira, com especial atenção para o período compreendido entre os séculos XVIII e XIX. Para isso, foram selecionados alguns autores e obras representativas da produção literária da época, com o intuito de analisar as características estilísticas e temáticas que os marcaram. A metodologia utilizada foi a análise textual, com base na leitura atenta dos textos e na identificação dos elementos formais e de conteúdo. Os resultados da pesquisa indicam que a literatura brasileira desse período apresenta uma forte influência da cultura portuguesa, bem como uma preocupação com a representação da realidade social e política do país. Além disso, observa-se uma evolução no uso da linguagem, com a adoção de recursos estilísticos mais sofisticados.

Em suma, a pesquisa realizada teve como objetivo principal a análise da evolução da literatura brasileira, com especial atenção para o período compreendido entre os séculos XVIII e XIX. Para isso, foram selecionados alguns autores e obras representativas da produção literária da época, com o intuito de analisar as características estilísticas e temáticas que os marcaram. A metodologia utilizada foi a análise textual, com base na leitura atenta dos textos e na identificação dos elementos formais e de conteúdo. Os resultados da pesquisa indicam que a literatura brasileira desse período apresenta uma forte influência da cultura portuguesa, bem como uma preocupação com a representação da realidade social e política do país. Além disso, observa-se uma evolução no uso da linguagem, com a adoção de recursos estilísticos mais sofisticados.

Considerações Finais

A pesquisa realizada teve como objetivo principal a análise da evolução da literatura brasileira, com especial atenção para o período compreendido entre os séculos XVIII e XIX. Para isso, foram selecionados alguns autores e obras representativas da produção literária da época, com o intuito de analisar as características estilísticas e temáticas que os marcaram. A metodologia utilizada foi a análise textual, com base na leitura atenta dos textos e na identificação dos elementos formais e de conteúdo. Os resultados da pesquisa indicam que a literatura brasileira desse período apresenta uma forte influência da cultura portuguesa, bem como uma preocupação com a representação da realidade social e política do país. Além disso, observa-se uma evolução no uso da linguagem, com a adoção de recursos estilísticos mais sofisticados.

Em suma, a pesquisa realizada teve como objetivo principal a análise da evolução da literatura brasileira, com especial atenção para o período compreendido entre os séculos XVIII e XIX. Para isso, foram selecionados alguns autores e obras representativas da produção literária da época, com o intuito de analisar as características estilísticas e temáticas que os marcaram. A metodologia utilizada foi a análise textual, com base na leitura atenta dos textos e na identificação dos elementos formais e de conteúdo. Os resultados da pesquisa indicam que a literatura brasileira desse período apresenta uma forte influência da cultura portuguesa, bem como uma preocupação com a representação da realidade social e política do país. Além disso, observa-se uma evolução no uso da linguagem, com a adoção de recursos estilísticos mais sofisticados.



Os aspectos que procuramos desenvolver apontam para o fato ancestral e primordial. Clarice, ao lidar com a linguagem, busca de que o universo criativo de Clarice Lispector não é intransponível, embora complexo, e não se limita à conjunção de uns poucos elementos, componentes de uma simples receita. Por isso, de seu texto emana o sentimento de que à medida em que mais descobrimos, parece que ele mais se oculta, vira, revira, esconde, encobrendo-se faces-sob-faces, de modo a manter-se continuamente novo e refeito. Como o término, que não é um final, de A Paixão Segundo G.H., sua criação também é um ponto de reticências. Assim, sua produção literária se constitui ainda num poço de informações e revelações nebulosas à espera de desvendamento. Daí, a aura misteriosa a ela destinada e a dificuldade de compreensão enfrentada pelo leitor.

De algum modo, nosso intuito também foi o de desenvolver um estudo que viesse a facilitar e apresentar algumas indicações no sentido de estimular o leitor ao consumo da obra de Clarice Lispector, visando a reavivar sua atuação de amor à literatura. Ou seja, instigar o leitor a experimentar como seria bom ler ou reler Clarice Lispector. As dificuldades obviamente continuam a existir, entretanto, são a razão da graça e do prazer do desbravamento.

Quanto à linha condutora que norteou esse estudo - o teor hermético - temos a dizer que é o elemento modalizador e dinamizador de todo tecido criativo da autora. Aí parece residir também o poder de sua profundidade, grandeza e genialidade.



Principalmente porque é a chave de um circuito que nos instiga a buscar percorrê-la como corrente elétrica que conduz à rede interna e, dali, ao núcleo atômico originário das coisas, origem ancestral e primordial. Clarice, ao lidar com a linguagem, busca a si mesma e assim se permite vislumbrar o indivíduo em sua essencialidade. Se ao lidar com a linguagem o faz de modo contundente, ao lidar com o indivíduo através da linguagem, o faz de modo similar. Experimenta a mesma ânsia de entrega e ruptura de que se vale para expressar-se por meio de signos artísticos, ao direcionar-se para o cerne primordial deste mesmo indivíduo. Apresenta a possibilidade de o receptor se enxergar integralmente, quer dizer, ir ao encontro de si mesmo na sua consciência mais encoberta e primordial. Deste modo, ao indivíduo é facultado o poder de revelar-se pelo dispositivo que podemos denominar de estado prático e implicativo da linguagem, uma vez que, por este segmento, ela é concedida ao indivíduo como agente de revelação, bastando para isto ser captada coerentemente.

E importante evidenciar outro fenômeno em Clarice Lispector. Refere-se ao aspecto de **recuperação e síntese**. Retormemos o corpo da análise para mencionarmos que o romance A Hora da Estrela se faz predominantemente de fatos, e esses são, "pateticamente", sempre o presente. Ora, é sabido que o gênero romance assume valor, enquanto tal, a partir do movimento romântico, com a ascensão da burguesia. Pois bem, do modelo romântico extraímos o termo "patético", conferindo-lhe significação referente a uma fuga da realidade, não para tópicos amenos, bucólicos e exteriores, mas sim para dentro do próprio



indivíduo, como em um mergulho introjetivo.

Ainda sobre esta questão, podemos nos valer das considerações elaboradas por Emil Staiger¹ ao associar os gêneros épico, lírico, e dramático, respectivamente, às instâncias do passado, presente, e futuro. A evasão da exterioridade vivencial, uma vez ao se voltar para dentro de si conduz a um estado patético apontando para a fixação do tempo num presente. Inicia-se pela evasão da vivência exterior e o conseqüente mergulho no interior; experimenta-se o estado patético e sua presentificação associada ao lírico. E assim se fundem, compondo um círculo, com tendência à interioridade.

Por outro lado, o envolvimento com as questões pertinentes à representação textual de uma dada realidade exterior, intermediado pela atuação do movimento realista, também se manifesta no texto de Clarice, se bem que pontuada por todas aquelas facetas já discutidas. Se abstrairmos do contexto artístico os dois gêneros de atuação, imaginamos relacioná-los segundo um envolvimento demarcado pela disposição de tese e antítese.

Assim se revela o aspecto de **recuperação** exercido por Clarice Lispector modulado pela intervenção implicativa da figura eminente de heróis problemáticos.

Ao recuperar e re-elaborar os princípios fundamentais de dois espíritos de época, exercita a complementação necessária que reflete o pensamento da dialética de Hegel, pois traz em si a fórmula da **síntese** que contemporaniza e perpetua sua iniciativa.

----- um processo revelatório. O procedimento de

1. Conceitos Fundamentais da Poética.



Pode parecer estranho um pensamento desta natureza: afirmar que um criador consiga realizar a síntese de duas atmosferas significativas do cenário artístico. No entanto, Clarice, ao instituir, como método de criação, uma conjunção de estados visando a globalizar as atividades interiores e exteriores - a razão fundamental do princípio de suas duas visões - expressando a unidade essencial do indivíduo, nos conduz a esta hipótese.

pelo pensamento puramente racional e científico. Borelli afirma

A complexa estrutura do texto clariceano alia-se ainda à possibilidade de entendê-lo dentro de um espectro de outra significação. Se pensarmos no proceder criativo da artista, podemos associá-lo ao conceito filosófico do termo "hermetismo", no sentido que designa qualquer doutrina abstrusa, acessível apenas a quem possui uma chave para interpretá-la, ou ainda, doutrina ligada ao gnosticismo, cristalizando-se em ensinamentos que conjugam filosofia e alquimia.

O tecido narrativo de Clarice parece assumir uma certa identidade a estes dois princípios: filosofia e alquimia. No que concerne a uma identidade com o primeiro, sua escritura se caracteriza pela busca da verdade, a finalidade original do homem. Para realizá-la se lança a experimentos com o material operatório de que dispõe como se fosse um "alquimista da palavra". Atua como se fosse transformadora da matéria de um objeto em sentido dele próprio. Com a palavra em estado de dicionário, efetua o mesmo procedimento de transformação, elevando-a à condição de palavra nova e extremada em si mesma, pronta para deflagrar um processo revelatório. O procedimento de Clarice parece operacionalizar, apologicamente, o pensamento dos



antigos alquimistas ao se valer do princípio de que no fundamento das coisas tudo é uma coisa só, a unidade.

Clarice Lispector cultivava, em vida, o prazer de incursionar-se pelo desconhecido, marcada por assédio intenso ao misticismo. Revela-nos, Olga Borelli, que a escritora nutria enorme interesse por fenômenos ocultos. Fascinava-se com eles, pois eram tidos como articulações mágicas de difícil explicação, pelo pensamento puramente racional e científico. Borelli afirma ainda que a artista "vivía perplexa com a multidão de coisas que exigem explicação e exibem uma mensagem sem deixarem qualquer indício do seu significado"¹. Clarice escrevia, sem vacilar, sobre nebulosos princípios misteriosos. Na crônica "A Flor Mal-assombrada e Viva Demais" Clarice assim se manifesta:

Juro, acreditem em mim - a sala de visitas estava escura - mas a música chamou para o centro da sala uma coisa que acordada estava ali - a sala se escureceu toda dentro da escuridão - eu estava nas trevas - senti porém que por mais escura a sala era clara - agasalhei-me do medo no próprio medo - como já me agasalhei de ti em ti mesmo.

Olga de Sá observa também que desde a publicação de Perto do Coração Selvagem, Clarice "viu a estranheza provocada por seu

1. apud. Marilene Felinto, "Lispector foi a congresso de Bruxaria", Caderno Mais, Folha de S.Paulo, 02/08/92.



texto inovador (...) se transferir para sua imagem pública. A aura de mistério que a envolvia ..." acentuou uma expectativa muito forte em torno de sua figura.

Por isso, o entrelaçamento entre cotidiano da autora e ficção se revestir de aspectos formais capazes de conferir-lhe uma forte dose de hermeticidade.

Outro aspecto que merece destaque, diz respeito à coerência, tanto interna, quanto externa do discurso de Clarice. Pela estruturação da ordem textual; pela continuidade formal que incorpora e distingue sua produção dentro do cenário literário, podemos imaginar que a artista constrói seus textos de maneira lógica e planejada. Por este ângulo temos impressão de que Clarice utiliza um processo pelo qual cada passo dado se faz mediante um planejamento pré-estabelecido e consciente de sua recorrência, tratando-se de uma ordenação racional e técnica que parece cientemente controlada. Entretanto, ao mesmo tempo em que estes fatos se evidenciam, a escritora (contrapontualmente) declara produzir seus textos instintiva e intuitivamente, como que isenta da pretensão de gerar uma obra segundo fatores programados.

Esse é um fato interessante. Parece uma incoerência. Entretanto, é o elemento conflitante deste paradoxo que Clarice parece cultivar. Assim, a escritora ordena a linguagem de maneira incisiva entre o que se espera e o que não se espera. Retira disto o condimento essencial que confere distinção e fortaleza ao seu produto literário. Configura-se por uma espécie de quase não ser, sendo.



A questão se complica e escapa ao raciocínio meramente linear. Pergunta-se: como se pode, de maneira declaradamente intuitiva e instintiva, atingir programações exatas, como se fossem meticulosamente calculadas? E mais, como perpetuar essa forma de atuação, sendo ela fruto da intuição? Difícil entender o fato de acordo com um pensamento lógico. No entanto, aí estão suas obras para demonstrarem o contrário. Nesse sentido, parece ¹ que se utiliza como método o reverso negado do próprio método. Sobre esse aspecto Benedito Nunes assim se expressa:

Finalizando, entendendo que a obra de Clarice é capaz de promover subversões, romper e destruir, desviar e substituir valores, de modo a nos deixar sempre perplexos e inseguros com a gana de cada palavra, seu texto par da inspiração, é que, num segundo momento, ocorria a composição propriamente dita - se dermos a esse termo o sentido da Retórica: a ordenação das sentenças dispostas de acordo com a lógica do discurso narrativo, o movimento da escrita enquadrado então numa ordem fixa.

Talvez se pudesse dizer que o primeiro momento é o do processo e o segundo o da estrutura. Mas esse último termo só pode ser aplicado aqui como sinônimo de organização ou ordenação. Consoante declaração da autora, ela retrabalhava os seus textos por acréscimo e supressões do que fora escrito, mas não os reescrevia. Conseqüentemente, do ponto de vista da história e da forma de expressão, as estruturas, como articulações subjacentes, já estariam implícitas às seqüências preliminares nascidas do encadeamento entre palavras. Esse mesmo encadeamento configurava o essencial. O segundo

-
1. Elucidativa a leitura de "Fac-Simile do Manuscrito de 'A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais' e Transcrição dos Fragmentos", dispostas entre as páginas 117 e 157 de Clarice Lispector - A Paixão Segundo G.H. - Edição Crítica, coordenação de Benedito Nunes.

momento, que também era o das correções, interferia alterando a posição das seqüências e a ordem das palavras, mas sem alterar a estrutura das frases.

E de presumir-se, então, que o texto definitivo, produto do segundo momento, se distancia o menos possível do texto fragmentário do primeiro. E se a suposição é correta, as variantes não comportariam alterações substanciais do texto preliminar, que seria assim muito mais do que um simples esboço ou

¹
borrão .

Finalizando, entendemos que a obra de Clarice é capaz de promover subversões, compor e destruir, desviar e substituir valores, de modo a nos deixar sempre perplexos e inseguros com a gama de possibilidades combinatórias encadeadas. Assim, a cada palavra, a cada imagem inusitada, a natureza peculiar de seu texto parece nos dizer: ainda há muito que percorrer...

Bibliografia

-
1. Clarice Lispector - A Paixão Segundo G.H. - Edição Crítica, p. XXXV-XXXVI.



1. Obras da Autora

- LISPECTOR, Clarice. Aqua Viva. São Paulo: Circulo do Livro, 1973.
- . A Hora da Estrela. 16a. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- . A Maça no Escuro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.
- . A Via Crucis do Corpo, 3a. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- . Clarice Lispector - A Paixão Segundo G.H. Ed. Crítica, Benedito Nunes - coordenador, 1988, (Coleção Arquivos - 13).
- . Laços de Família. 24a. ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

2. Obras sobre a Autora

- BORELLI, Olga. Clarice Lispector: Esboço para uma Possível Retrat. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CAMPEDELLI, Samira Y. & ABDALA JR., Benjamin. Clarice Lispector. 2a. ed., São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- COUTINHO JORGE, Marco Antônio. "Clarice Lispector e a experiência do despertar". In: Anuário Brasileiro de Psicanálise, Rio de Janeiro: Relume Dumará, v.1, n.1, 1991, p.166-170.
- FELINTO, Marilena. "Lispector foi a congresso de bruxaria". In: Caderno Mais, Folha de S. Paulo, 02 ago. 92.
- FUKELMAN, Clarisse. "Escrever Estrelas (ora direis)". In: A Hora da Estrela. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991, p.05-20, como prefácio à 18a. ed..
- NUNES, Benedito. O Drama da Linguagem - Uma Leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Atica, 1989.
- . "O Mundo Imaginário de Clarice Lispector". In: O Dorso do Tigre, São Paulo: Perspectiva, 1969, p.91-139.
- . O Mundo de Clarice Lispector. Manaus: Ed. Gov. Est. do Amazonas, 1966.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. "Um exemplo de mudança de código no romance de Clarice Lispector". In: O Eixo e a Roda - Rev. de Lit. Brasileira, B. Horizonte, UFMG, nov./85, v.4, p.13-29.
- PASSOS, Cleusa Rios. "Clarice Lispector: os elos da tradição". In: Rev. USP, n. 10, São Paulo, jun./jul./ago. 1991, p.167 -174.



- PETERSON, Michel. "Clarice Lispector - Uma Leitura do Sujeito". In: Organon 17 - Lit. Brasileira de 70 a 90, Rev. Inst. Letras UFRGS, 1991, p.105-112.
- FORTELLA, Eduardo. "O Grito do Silêncio". In: A Hora da Estrelas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.09-13, como pref. à 16a. ed..
- RIBEIRO, Edda Brandi. "A Retórica ou Ação pela Linguagem em A Hora da Estrela". Brasília, UNB, 1988, Dissertação de Mestrado
- RIEDEL, Dirce Côrtes. "A Hora da Estrela: compromisso com a palavra". In: A Hora da Estrela, Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1986, p.21-23, como pref. 12a. ed..
- RODRIGUES, Antônio L.- "Clarice Lispector e/ou Filosofia e Ficção". In: Supl. Cult. O Estado de São Paulo, n. 553, ano VIII, 16 maio 1991, p. 6-7-8.
- ROSSONI, Igor. "Clarice Lispector: Linguagem e Ser". In: Folha Norte sp, Folha de S.Paulo, oitavo caderno, Opinião, 25 nov. 1991, p.02.
- , "Clarice Lispector e a Eloquência do Silêncio". In: Folha Norte sp, Folha de S. Paulo, décimo primeiro caderno, Opinião, 19 jul. 1992, p.02.
- SA, Olga de. A Escritura de Clarice Lispector, Petrópolis: Vozes, 1978.
- , "A Hora de Macabéa, Clarice, Suzana". In: Angulo, Lorena (30):9, abr./jun. 1986.
- TREVISAN, Zizi. A Reta Artística de Clarice Lispector. São Paulo: Pannartz, 1987.
- WALDMAN, Berta. Clarice Lispector. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SARAUJHO, Alirio L. Coelhos. Narrativas e Filósofos da Consciência: questões de Ivone Alcântara. São Paulo: Perspectiva, 1991
- CHILLOVSE, V. "Clarice Lispector: uma leitura". In: F.L.A. - Formalia-As Russas. Palestra, 1971.
- LINTAS, Tereza. "A obra literária de Clarice Lispector". In: ALFA, SP, 35:49-55, 1981.
3. Obras Gerais
- ABBAGNANO, Nicola. História da Filosofia. Trad. António R. Rosa e António B. Coelho, Lisboa: Presença, v.8, 1970.
- AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel. Teoria da Literatura. Coimbra: Alameda, 1968.
- AUERBACH, E.- "O Romantismo". In: Introdução aos Estudos Literários. São Paulo: Cultrix, 1972, p. 227-235.
- , "A Meia Marrom". In: Mimesis. São Paulo: Perspectiva 1971, p.459-485.
- , "Germinie Lacerteux". In: Mimesis. São Paulo: Perspectiva, 1971, p.431-458.
- BAKHTIN, Mikhail. "Estudo das Ideologias e Filosofia da Linguagem". In: Marxismo e Filosofia da Linguagem. São Paulo: HUCITEC, 1979, p.31-38.
- BARBOSA, João Alexandre. "A Modernidade do Romance". In: O Livro do Seminário - ensaios, Bienal Nestlé de Literatura Brasileira, São Paulo: LR Editores, 1982.

- BARROS, Diana L. P. de. Teoria Semiótica do Texto. São Paulo: Atica, 1990.
- BARTHES, Roland. Novos Ensaios Críticos/O grau Zero da Escritura. Trad. Helysya de L. Dantas e Anne Arnichand e Alvaro Lorencini, 2a. ed., São Paulo: Cultrix, 1974.
- , "O Efeito do Real". In: O Rumor da Língua. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 158-165.
- , Fragmentos de um Discurso Amoroso. Trad. Hortênsia dos Santos, 7a. ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- , Elementos de Semiologia. Trad. Izidoro Blikstein 4a. ed., São Paulo: Cultrix, 1975.
- BENJAMIN, Walter. "O Narrador". In: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 197-221.
- BENVENISTE, Emile. "O Aparelho Formal da Enunciação". In: Problemas de Linguística Geral II. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri, Campinas: Pontes: Ed. da UNICAMP, 1991, p.81-90.
- BLIKSTEIN, Izidoro. Kaspar Hauser ou A Fabricação da Realidade. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1983.
- BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BREMOND, C.- "A Lógica dos Possíveis Narrativos". In: Análise Estrutural da Narrativa. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BRIK, O. "Ritmo e Sintaxe". In: T.L.- Formalistas Russos, P. Alegre: Globo, 1971, p.131-139.
- CANDIDO, Antônio e outros. A Personagem de Ficção, São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CARVALHO, Alfredo L. Coelho. Foco Narrativo e Fluxo de Consciência: questões de Teoria Literária. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CHKLOVSKI, V. - "A Arte como Procedimento". In: T.L. - Formalistas Russos. P. Alegre: Globo, 1971.
- CINTRA, Ismael A. - "Marcas Linguísticas do Narrador". In: Alfa, SP, 25:49-56, 1981.
- , - "Dois Aspectos do Foco Narrativo (Retórica e Ideologia)". In: Rev. de Letras, SP, 21:5-12, 1981.
- , - "Teorias Representativas sobre o Foco Narrativo - Uma Questão de Ponto de Vista". In: Rev. Stylos n.52, UNESP - IBILCE, SJRP, 1981.
- CORONADO, Guillermo de La Cruz. "Teoria do Conto". In: Estudos Anglo-Hispânicos. SJRP, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de SJRP-SP, nos.2-3, 1969/70, p.15-45.
- COURTES, Joseph. Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva. Trad. Norma B. Tasca, Coimbra: Almedina, 1979.
- DAICHES, David. Posições da Crítica em Face da Literatura. Trad. Thomas N. Neto, Rio de Janeiro: Acadêmica, direitos adq., 1967.
- DUFRENE, Michael. O Poético. P. Alegre: Globo, 1969.
- ECO, Umberto. Obra Aberta. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- , Sobre os Espelhos e outros Ensaios. Trad. Beatriz Borges, 2a. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FIORIN, José Luiz. Elementos de Análise do Discurso. São Paulo: EDUSP, 1989.
- FOUCAULT, Michel. As Palavras e as Coisas. Trad. Antônio R. Rosa, Lisboa: Portugalia/Martins Fontes, 1966, direções 2, (Co-



- leção Problemas). In: Flora da Facultativa.
- GENETTE, Gérard. Discurso da Narrativa. Trad. Fernando C. Martins Lisboa: Vega Universidade, s.d.
- GOLDMAN, Lucien. A Sociologia do Romance. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GRUMBRECHT, Hans Ulrich. "A Teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser". In: LIMA, Luis C. Teoria da Literatura em suas Fontes. Rio de Janeiro: Francisco Alves, v.2, 1983.
- HAUSER, Arnold. História Social da Literatura e da Arte. 2a. ed., São Paulo: Mestre Jou, 1972, 2 v..
- HEIDEGGER, Martin. Sobre o Humanismo. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, Biblioteca Tempo Universitário 5.
- HESSEN, Johannes. Teoria do Conhecimento. Coimbra: Arménio Amado, 1964.
- IMBERT, Enrique Anderson. Métodos de Crítica Literária. Coimbra: Almedina, 1971.
- ISER, Wolfgang. "Problemas da Teoria da Literatura Atual". In: LIMA, Luis C. - Teoria da Literatura em suas Fontes. Rio de Janeiro: Francisco Alves, v.2, 1983.
- "Os Atos de Fingir ou O que é Fictício no Texto Ficcional". In: LIMA, LUIS C. - Teoria da Literatura em suas Fontes. Rio de Janeiro: F. Alves, v.2, 1983.
- JAKOBSON, Roman. "Linguística e Poética". In: Linguística e Comunicação. São Paulo: Cultrix, 1978.
- "Do Realismo Artístico". In: T.L. - Formalistas Russos, P. Alegre: Globo, 1971, p.119-127.
- JAUSS, Hans Robert. "O Texto Poético na Mudança de Horizonte da Leitura". In: LIMA, Luis C. - Teoria da Literatura em suas Fontes. Rio de Janeiro: Francisco Alves, v.2, 1983.
- LEITE, Lígia C. M., O Foco Narrativo, São Paulo: Atica, 1985.
- LORCA, Federico Garcia. Obra Poética Completa. Trad. William Agel de Melo, Brasília:Ed. UNB, São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- LUBBOCK, Percy. A Técnica da Ficção. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976.
- MACHADO de ASSIS, J. M. - "Literatura Brasileira - Instinto de Nacionalidade". In: Obras Completas. Rio de Janeiro: Jackson, 1957, p.129-149.
- MENDILOW, A.A. - O Tempo e o Romance. P. Alegre: Globo, 1972.
- MORENTE, Manuel Garcia. Fundamentos de Filosofia. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- MOYSES, Massaud. A Criação Literária. São Paulo, Cultrix, 1982.
- MUIR, Edwin. A Estrutura do Romance. P. Alegre: Globo, s.d.
- NUNES, Benedito. Introdução à Filosofia da Arte. São Paulo: Atica, 1989.
- O tempo na Narrativa. São Paulo:, Atica,
- "Reflexões sobre o Moderno Romance Brasileiro". In: O Livro do Seminário - Ensaios. Vários, Bial Nestlé de Literatura Brasileira, São Paulo: LR Ed., 1982, p.44-69.
- PAREYSON, Luigi. Os Problemas de Estética. Trad. Maria Helena Nery Garcez, SP, Martins Fontes, 1984.
- "O Verossímil na Poética de Aristóteles". SJRP, Rev. Stylos, 97:1-32, 1990.
- PAZ, Otávio. "A Imagem". In: O Arco e a Lira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PERRONE-MOISES, Leyla. "Literatura Comparada, Intertexto e An-



- tropofagia". In: As Flores na Escrivadinha. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p.91-99.
- PIRES, Orlando. Manual de Teoria e Técnica Literária. Rio de Janeiro: Presença, 1981.
- ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o Romance Moderno". In: Texto/Contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969, p.73-95.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Análise Estrutural de Romances Brasileiros. 7a. ed., Petrópolis: Vozes, 1989.
- SCIACCA, Michele F. - História da Filosofia. São Paulo: Mestre Jou, 1962.
- STAIGER, Emil. Conceitos Fundamentais da Poética. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TAISEN DESHIMARU - (narrado). A Tigela e o Bastão - 120 contos zen. Trad. Octavio M. Cajado, 10a. ed., São Paulo: Pensamento, 1995.
- TODOROV, Tzvetan. As Estruturas Narrativas. Trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Perspectiva, 1979.
- TOMACHEVSKI, B. - "Temática". In: T.L. - Formalistas Russos. P. Alegre: Globo, 1971.
- WELLEK, René. História da Crítica Moderna. São Paulo: EDUSP/Herder, 1967.

4. Dicionários

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. Trad. coord. e rev. por Alfredo Bosi, São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- BRUGGER, Walter. Dicionário de Filosofia. Trad. Antônio P. de Carvalho, São Paulo: Herder, 1962.
- CHEVALIER, Jean. Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva...[et.al.], 2a. ed., Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1989.
- DUCROT, O. & TODOROV, T. - Dicionário das Ciências da Linguagem. Lisboa: Public. D. Quixote, 1972.
- GREIMAS, A.J. & COURTES, J.- Dicionário de Semiótica. Trad. vários, 9a. ed., São Paulo: Cultrix, 1979.
- REIS, C. & LOPES, Ana C. - Dicionário de Teoria Narrativa. São Paulo: Atica, 1988.



