

Joelma Santana Siqueira

MODERNIDADE E TRANSIÇÃO NOS CONTOS DE CLARICE
LISPECTOR



1910001152



JOELMA SANTANA SIQUEIRA

JOELMA SANTANA SIQUEIRA

**MODERNIDADE E TRANSIÇÃO NOS CONTOS DE CLARICE
LISPECTOR**

Disertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São
José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em
Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof.^a Dr.^a Giselle Mangapelli Fernandes



1152/03

São José do Rio Preto
2002



JOELMA SANTANA SIQUEIRA

**MODERNIDADE E TRANSIÇÃO NOS CONTOS DE CLARICE
LISPECTOR**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São
José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em
Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Gisèle Manganelli Fernandes



T. 1152/03

São José do Rio Preto
2002



10869-34.09
5618m

80206000

Siqueira, Joelma Santana.

Modernidade e transição nos contos de Clarice Lispector / Joelma Santana Siqueira – São José do Rio Preto : [s.n.], 2002
175f. ; 30 cm.

Orientador: Gisèle Manganelli Fernandes

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista: Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira. 2. Contos brasileiros. 3. Pós-modernismo. 4. Lispector, Clarice, 1925-1977. I. Fernandes, Gisèle Manganelli. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869.0(81)-34.09



JOELMA SANTANA SIQUEIRA

JOELMA SANTANA SIQUEIRA

MODERNIDADE E TRANSIÇÃO NOS CONTOS DE CLARICE

LISPECTOR

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE

Presidente e Orientador

1º Examinador

2º Examinador

São José do Rio Preto, de

de 2002



DADOS CURRICULARES
JOELMA SANTANA SIQUEIRA

NASCIMENTO	24.06.1972 – Cruz das Almas/BA
FILIAÇÃO	Feliciano Vilarino Siqueira Ana Maria Silva Santana
1994/1999	Curso de Graduação em Letras Português/Inglês Universidade Federal de Viçosa
2000/2002	Curso de Pós-Graduação em Letras, nível de Mestrado, no Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista de Rio Preto - UNESP
2001/2002	Professora Auxiliar I do Curso de Letras do Câmpus Avançado de Jataí - Universidade Federal de Goiás /UFG
2002/2002	Coordenadora de Comunicação Social do Câmpus Avançado de Jataí - Universidade Federal de Goiás/UFG



AGRADECIMENTOS

A Gisele Manganello Fernandes, pela orientação, confiança e exemplo de profissionalismo.

Ao professor Arnaldo Franco Junior, pela importante contribuição nas técnicas dos textos jurídicos.

Aos professores da pós-graduação do IUPERJ com quem partilhei conhecimento durante as disciplinas cursadas no decorrer do mestrado, em especial, ao Prof. Rogério Chacay, pelas contribuições durante a qualificação.

A professora Elaine Cavalcanti Gomes, orientadora de pesquisa na graduação e amiga de muitos momentos.

A professora Terezinha Marci Xavier, quem primou pelo meu pré-projeto de mestrado e ofereceu incentivo e ajuda bibliográfica para torná-lo em fim.

A todos os professores do curso de Letras do Colégio Para minha família, Jataí/UFG, particularmente à professora Maria Lúcia Siqueira pelo empréstimo dos seus livros.

Aos amigos, todos os quais não são para deixar a esperança de esquecer de alguém; pela ajuda e incentivo durante este processo acadêmico em que estivemos juntos, estudando, trabalhando e dividindo opiniões.

AGRADECIMENTOS

À Giséle Manganelli Fernandes, pela orientação, confiança e exemplo de profissionalismo.

Ao professor Arnaldo Franco Junior, pela importante contribuição nas leituras dos textos claricianos.

Aos professores da pós-graduação do IBILCE com quem partilhei conhecimento durante as disciplinas cursadas no decorrer do mestrado, em especial, ao Prof. Rogério Chociay, pelas contribuições durante a qualificação.

À professora Elaine Cavalcante Gomes, orientadora de pesquisa na graduação e amiga de muitos momentos.

À professora Terezinha Mucci Xavier, quem primeiro leu meu pré-projeto de mestrado e ofereceu incentivo e ajuda bibliográfica para tocá-lo em frente.

A todos os professores do curso de Letras do Campus Avançado de Jataí/UFG, particularmente à professora Maria Luzia Sisterolli pelo empréstimo dos seus livros.

Aos amigos (cujos nomes não cito para evitar a injustiça de esquecer de alguém), pela ajuda sincera em diferentes momentos em que estivemos juntos, estudando, trabalhando e dividindo opiniões.



SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS	10
Resumo/Abstract	11
1 INTRODUÇÃO	12
2 DE VOLTA AO MODERNO	19
3 DIVERSOS PÓS-MODERNOS	25
4 ANTES E DEPOIS DE	26
5 ANÁLISES DOS CON	27
5.1 "O jantar" (1932) – A	27
5.2 "A menor mulher do mundo" (1960) – Simulacro em construção	27
5.3 "A quinta história" (1964) – Microcosmos	28
5.4 "Explicação" (1974) – Paródia	29
5.5 "Gentruzes pede um conselho" (1979) – A aventura da e na linguagem	126
5.6 "Sexo estuado de cavalos" (1974) – Multiplicidade	130
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	169

O autor é um prisioneiro de sua época, de sua contemporaneidade. Os tempos que lhe sucedem o libertam dessa prisão e a ciência da literatura tem a vocação de contribuir para esta libertação.

(Mikhail Bakhtin, *Estética da criação verbal*, 1979)

O que te escrevo é um "isto". Não vai parar: continua.

(Clarice Lispector, *Água viva*, 1973)

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS.....	10
Resumo/Abstract.....	11
* 1 INTRODUÇÃO.....	12
2 DE VOLTA AO MODERNO.....	19
* 3 DIVERSOS PÓS-MODERNOS.....	31
4 ANTES E DEPOIS DO PÓS NAS LEITURAS SOBRE A OBRA DE C.L.....	53
5 ANÁLISES DOS CONTOS.....	67
5.1 “O jantar” (1952) – A impossibilidade de narrar narrando.....	67
5.2 “A menor mulher do mundo” (1960) – Simulacros em construção.....	77
5.3 “A quinta história” (1964) – Micronarrativas.....	99
5.4 “Explicação” (1974) – Paródia.....	114
* 5.5 “Gertrudes pede um conselho” (1979) – A aventura da e na linguagem.....	126
5.6 “Seco estudo de cavalos” (1974) – Multiplicidade.....	150
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	160
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	164

ABREVIATURAS

AC		Alguns Contos
LF		Laços de Família
LE		A Legião Estrangeira
AVCC		A Via Crucis do Corpo
BF		A Bela e a Fera
OEN		Onde Estivestes de Noite
CS		A Cidade Sitiada
PSGH		A Paixão Segundo G.H.
AV		Água Viva

ABSTRACT

This thesis examines the short stories by Clarice Lispector, published in the Brazilian press from the 60s to the 70s, in order to verify the presence of a transition from the Modern to the Postmodern in her narrative. The analyses were based on theories on the Modern and the Postmodern and on pieces of criticism concerning her work. Through the study of theories on Postmodernism, this thesis contributes to broaden the possibilities of approaching Lispector's writing.

Key words: Clarice Lispector; short stories; Modern; Postmodern.



SIQUEIRA, J.S. Modernidade e transição nos contos de Clarice Lispector. São José do Rio Preto, 2002, 175p. Dissertação de Mestrado (Área de Concentração em Teoria da Literatura). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

RESUMO

Nesta dissertação, analisamos seis contos de Clarice Lispector, publicados na imprensa brasileira entre os anos 50 e 70, com o objetivo de verificarmos a presença de uma transição do moderno ao pós-moderno em sua narrativa. Diferentes aspectos das teorias sobre o Modernismo e o Pós-Modernismo e da fortuna crítica da obra clariciana serviram de base para as análises. A partir do estudo de teorias sobre o Pós-modernismo, este trabalho amplia as possibilidades de abordagem da obra de Clarice Lispector.

Palavras-chave: Clarice Lispector; contos; Moderno; Pós-Moderno.

SIQUEIRA, J.S. Modernity and transition in Clarice Lispector's short stories. São José do Rio Preto, 2002, 175p. Master thesis (Literary Theory). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus of São José do Rio Preto.

ABSTRACT

This thesis examines six short stories by Clarice Lispector, published in the Brazilian press from the 60s to the 70s, in order to verify the presence of a transition from the Modern to the Postmodern in her narrative. The analyses were based on theories on the Modern and the Postmodern and on pieces of criticism concerning her work. Through the study of theories on Postmodernism, this thesis contributes to broaden the possibilities of approaching Lispector's writing.

Keywords: Clarice Lispector; short stories; Modern; Postmodern.



1 INTRODUÇÃO

A partir da leitura de diferentes e até mesmo divergentes pontos de vista sobre o Pós-modernismo, este trabalho tende a abordá-lo não como uma ruptura radical com o Modernismo, mas como “uma intensificação seletiva de certas tendências presentes no próprio Modernismo” (CONNOR, 1992, p.92), que ocorre em consonância com as mudanças sociais provocadas, sobretudo, pela nova ordem mundial. Mudanças essas que permitem, a alguns autores, identificarem o Pós-modernismo não apenas com um estilo em arte, mas com um novo modo de vida, como o faz Fredric Jameson, relacionando-o à lógica cultural do capitalismo tardio, ao considerar que

Ele não é apenas mais um termo para descrever um estilo específico. É também, pelo menos, tal como o emprego, um conceito periodizante, cuja função é correlacionar a emergência de novos aspectos formais da cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e com uma nova ordem econômica – aquilo que muitas vezes se chama, eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou de consumo, sociedade da mídia ou dos espetáculos, ou capitalismo multinacional. Esse novo momento do capitalismo pode ter sua datação no surto de crescimento do pós-guerra nos Estados Unidos, no fim da década de 1940 e início dos anos cinquenta, ou, na França, na fundação da V República, em 1958. Os anos sessenta são, sob muitos aspectos, o período transicional fundamental, um período em que a nova ordem internacional (o neocolonialismo, a Revolução Verde, a computação eletrônica e a informática) foi, ao mesmo tempo, instalada e assolada ou abalada por suas próprias contradições internas e pela resistência externa. (1993, p.27)

Citamos as idéias de Fredric Jameson com o objetivo de expormos como este teórico compreende o Pós-modernismo, no entanto, ao estudarmos as teorias

do Pós-modernismo, o nosso interesse principal é discutirmos alguns aspectos importantes atribuídos à narrativa pós-moderna por diversos teóricos do assunto.

Não pretendemos ampliar o debate sobre os diferentes modos de abordagem dos termos pós-moderno, pós-modernismo e pós-modernidade. Optamos por usar o termo pós-modernismo, concordando com Linda Hutcheon quando propõe que

o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na lingüística ou na historiografia. (1988, p.19)

Seguindo o raciocínio desta autora, a arte que chamamos de pós-moderna não assinala uma mudança utópica radical, antes desafia a cultura “a partir de seu próprio interior: desafiada, questionada, ou contestada, mas não implodida” (1988, p.16).

Terry Eagleton, no entanto, ao tratar da distinção entre os termos pós-modernismo e pós-modernidade, observa que pós-modernidade refere-se a um período histórico específico e pós-modernismo ao

estilo de cultura que reflete algo dessa mudança marcante, numa arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, jocosa, secundária, eclética e pluralista que torna indistinta as fronteiras entre a cultura “elitista” e a “popular”, assim como entre a arte e a experiência cotidiana. (1996, p.7)¹

¹ a style of culture which reflects something of this epochal change, in a depthless, decentred, ungrounded, self-reflexive, playful, derivative, eclectic, pluralistic art which blurs the boundaries between ‘high’ and ‘popular’ culture, as well as between art and every-day experience. (1996, p.7). (Tradução nossa).



Ao considerar a arte pós-moderna como superficial, este autor (e outros que possuem opinião semelhante) não identifica nas obras pós-modernas, como observa Linda Hutcheon, “o potencial subversivo da ironia, da paródia e do humor na contestação das pretensões universalizantes da arte ‘séria’” (1988, p.38), e esse é um dos aspectos a ser estudado nos contos de Clarice Lispector no decorrer deste trabalho.

Da leitura que fizemos de alguns trabalhos que estabelecem o paralelo entre idéias e conceitos de importantes estudiosos do assunto, destacamos: *As origens da modernidade* (1999), de Perry Anderson, *Cultura pós-moderna: introdução às teorias contemporâneas* (1992), de Steven Connor, *O mal-estar no pós-modernismo* (1993), de Warren Montag, e, entre nós, *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos* (1998), de Leyla Perrone-Moisés, e a tese de doutorado de Arnaldo Franco Junior, *Mau gosto e kitsch nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan* (1999). Sempre que necessário, também, estabeleceremos alguns paralelos entre as teorias abordadas.

A respeito da observação de que o Pós-modernismo encerra um novo estilo em arte, recusada não apenas por aqueles que se opõem ao termo de um modo geral (por considerarem-no uma etapa do Modernismo, preferindo falar em modernismo tardio, ou alto modernismo), mas também por aqueles que o vêem como uma lógica cultural do capitalismo tardio liderada pelos Estados Unidos, como o faz Fredric Jameson, salientamos que a discussão sobre a presença de um “novo estilo” é inegável. Porém, como observou Arnaldo Franco Junior, as obras ditas pós-modernas rompem com a idéia de estilo que,

conta com uma tradição que vê a obra de arte como um trabalho cuja harmonia resulta da articulação 'orgânica' de elementos, e o traço dialógico de boa parte das obras pós-modernistas – calcado na alusão, na citação, na intertextualidade e na mistura de gêneros e estilemas – rompe com tal base.²

Ao romper com este conceito de estilo, as obras pós-modernas acabam constituindo o que Subirats chama de um “não-estilo”, para nós, um fenômeno estético novo decorrente, por exemplo, da multiplicidade de linguagens no interior da obra.

Esta multiplicidade não deve ser confundida com a heterogeneidade identificada no Romantismo e no Modernismo, pois, sobre o Romantismo, Paulo Vizzioli observa que “a multiplicidade e a diversidade das manifestações têm criado sérios entraves a todos os que pretendem alcançar uma conceituação clara e precisa daquele movimento artístico e literário” (1993, p.137); e, sobre o Modernismo, análise semelhante tem sido feita, acusando-se a impossibilidade de um estilo único. A heterogeneidade em arte praticada no Pós-modernismo, por si só, não constitui um fenômeno estético novo, o que o constitui é a heterogeneidade praticada dentro da própria obra, problematizando, entre outros aspectos, a natureza da linguagem.

Na literatura brasileira, a respeito do Modernismo, que teve seu início oficial com a Semana de 22, a partir dos anos 50, observamos a ênfase no surgimento de novas manifestações literárias portadoras de traços inovadores. A literatura de Clarice Lispector se encaixa neste contexto e, frequentemente,

² FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Comunicação Pessoal.



encontra-se classificada nas obras de teoria e história da literatura brasileira como pertencente à “ficção de vanguarda” (LUCAS, 1985, p.35), ao “neomodernismo” (FONTANA, 1972, p.294) ou à de “tendências contemporâneas” (BOSI, 1997, p.429). Porém, desde que as teorias sobre o Pós-modernismo têm sido estudadas também aqui no Brasil, o termo “contemporâneo”, problemático porque deítico, liga-se ao termo pós-moderno e permite que se considere relevante, para a teoria da literatura, a análise de algumas obras inicialmente chamadas de contemporâneas com o objetivo de avaliar as convergências e divergências entre estas e as obras do Modernismo, bem como entre estas e as obras, atualmente, ditas pós-modernas. Deste modo, por meio do contraponto entre o moderno e o pós-moderno nos contos de Clarice Lispector, apresentamos uma outra perspectiva de análise da obra clariciana, e tentamos contribuir para a abordagem teórica sobre o Pós-modernismo na literatura brasileira, ressaltando, porém, que o reconhecimento da presença de traços pós-modernos na nossa literatura produzida a partir dos anos 50 não é propriamente uma novidade na teoria da literatura, como se pode constatar nas seguintes palavras de Proença Filho:

Tanto o romance como o conto vêm envolvendo temática variadíssima que vai da caracterização de problemas individuais aos espaços do imaginário em aberto, passando por aspectos relevantes da realidade social brasileira.

Nesse largo espaço, vêm sendo apontados como traços Pós-modernos as “fábulas grotescas” de Clarice Lispector, o estilo mítico de Adonias Filho e Autran Dourado. (1987, p.68)



O presente trabalho analisa os elementos constitutivos da narrativa e aborda, a partir do trabalho que se dá na linguagem, a diversidade temática da obra clariciana.

Elegemos, como *corpus*, os contos “O jantar”, de *Alguns contos*, 1952; “A menor mulher do mundo”, de *Laços de família*, 1960; “A quinta história”, de *A legião estrangeira*, 1964; “Explicação”, de *A via crucis do corpo*, 1974; “Gertrudes pede um conselho”, de *A bela e a fera*, 1979; e “Seco estudo de cavalos”, de *Onde estivestes de noite*, 1974.

Para a análise dos traços pós-modernos nas narrativas, baseamo-nos no trabalho de diferentes autores de teorias sobre o Pós-modernismo: Fredric Jameson, Linda Hutcheon, Jean Baudrillard, Perry Anderson, Ihab Hassan e Jean-François Lyotard. Além desses autores estrangeiros, baseamo-nos também em trabalhos de teóricos que tratam do Pós-modernismo na literatura brasileira: Silviano Santiago, Italo Moriconi, José Guilherme Merquior, Domício Proença Filho, Nizia Villaça e Teixeira Coelho. Salientamos, porém, que nosso modo de abordar o Pós-modernismo dialoga, principalmente, com as idéias de Linda Hutcheon no que diz respeito à ironia, à paródia e à auto-reflexividade do discurso literário. Sempre que relevante, tomamos o cuidado de deixar claro o nosso posicionamento sobre os aspectos em que tais teóricos divergem entre si a respeito do Pós-modernismo.

Após o primeiro capítulo de introdução, tem início a parte teórica do trabalho, compreendida pelo segundo capítulo, que aborda a narrativa moderna e aspectos importantes sobre as primeiras leituras das obras de Clarice Lispector, e

o terceiro e quarto capítulos, que trazem, respectivamente, teorias sobre o Pós-modernismo na literatura e a fortuna crítica da obra da autora. A parte dedicada à análise do *corpus* encontra-se no quinto capítulo, e é seguida pelas considerações finais.

Este capítulo aborda a Arte Moderna, mais especificamente no que diz respeito à narrativa, com o objetivo de discorrermos alguns traços estilísticos e serem destacados, também, no capítulo seguinte, sobre o Pós-modernismo, visando ressaltar diferenças de abordagens críticas e artísticas entre as obras modernas e pós-modernas.

Comecemos com a Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, e as palavras de Menotti del Picchia:

Nada de pomposo, místico, artificial, arrastado, pombo, queramos escrever com sangue – que é humanidade, com liberdade – que é movimento, expressão dinâmica de século.

Aqui nasceu uma arte genuinamente brasileira, filha do céu e da terra, do Homem e do mistério. (in: TELLEZ, G., 1987, p. 101-2)

A utopia, como desejo de hibridação das normas nas manifestações artísticas, ao lado do nacionalismo, como tentativa de criar uma Arte genuinamente brasileira, são os primeiros traços que se destacam das propostas da Arte Moderna brasileira. Porém, é importante ressaltarmos que, como ocorre em relação ao Pós-modernismo, também sobre o Modernismo fala-se em heterogeneidade, o que, segundo Affonso Romano de Sant'Anna, impossibilitaria o conceito de um "estilo modernista", pois

2 DE VOLTA AO MODERNO

Tantos andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade.

(Mário de Andrade, *Novos contos*, 1947)

Este capítulo aborda a Arte Moderna, mais especificamente no que diz respeito à narrativa, com o objetivo de discutirmos alguns traços estilísticos a serem destacados, também, no capítulo seguinte, sobre o Pós-modernismo, visando ressaltar diferenças de abordagens críticas e artísticas entre as obras modernas e pós-modernas.

Começemos com a Semana da Arte Moderna, em fevereiro de 1922, e as palavras de Menotti del Picchia:

Nada de postiço, meloso, artificial, arrevezado, precioso: queremos escrever com sangue – que é humanidade, com eletricidade – que é movimento, expressão dinâmica do século.

Assim nascerá uma arte genuinamente brasileira, filha do céu e da terra, do Homem e do mistério. (In: TELES, G., 1987, p.291-2)

A utopia, como desejo de libertação das normas nas manifestações artísticas, ao lado do nacionalismo, como tentativa de criar uma arte genuinamente brasileira, são os primeiros traços que se destacam das propostas da Arte Moderna brasileira. Porém, é importante ressaltarmos que, como ocorre em relação ao Pós-modernismo, também sobre o Modernismo fala-se em heterogeneidade, o que, segundo Affonso Romano de Sant'Anna, impossibilitaria o conceito de um “estilo modernista”, pois

o Modernismo como movimento homogêneo é uma ilusão histórica. Funcionou como um toque de reunir que acabou congregando arrivas e revistas. Na verdade, não existe sequer um 'estilo modernista', mas autores aglutinados em torno de certas datas, falando idiomas literariamente divergentes. (1975, p.55-6)

Neste trabalho, ao buscarmos realizar o contraponto entre o que, convencionalmente, conhecemos por moderno e pós-moderno, salientamos que a heterogeneidade presente nas obras modernistas difere de maneira significativa da heterogeneidade que se faz presente na prosa pós-moderna e que, ao lado da diferença de procedimentos, como a mudança que há na paródia pós-moderna em relação à paródia moderna, há, também, a mudança da crítica literária praticada no decorrer do tempo. Traços modernos como a fragmentação na prosa foram, algumas vezes, usados como justificativa para uma avaliação negativa das obras, consideradas inacabadas, inconclusas, no sentido de falha ou falta da concretização de algo que "deveria" ter sido seguido e não foi. Hoje, a fragmentação das obras pós-modernas não se atribui mais juízo de valor negativo para censurar a realização do projeto literário dos autores.

Freqüentemente, relaciona-se a produção literária do início do Modernismo brasileiro à produção das vanguardas européias. Para Kenneth D. Jackson, a inspiração para o nosso Modernismo foi encontrada na *avant-garde* do período anterior à guerra:

O conceito francês de *avant-garde*, usado pela primeira vez em sentido literário durante os últimos anos do século XIX para designar artistas ou escritores parisienses que eram audaciosamente experimentais, no sentido de rejeitar ou



zombar das tradições literárias ou acadêmicas, proporcionou aos brasileiros um exemplo vivo e recente das possibilidades de uma ruptura revolucionária com o estilo organizado e o gosto tradicional. (1978, p.11)

Mas, como observa este mesmo autor, a ruptura revolucionária presente na inovação da expressão das letras brasileiras estava diretamente ligada ao emprego de temas nacionais e folclóricos, “de modo algum, vanguardistas por si mesmos” (1978, p.13).

Os dois romances de Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933), são analisados por Kenneth D. Jackson do ponto de vista da fragmentação, descontinuidade, desarticulação, ironia e sátira. Já se observa, na análise desse autor, o emprego das expressões “estética do fragmento” e “técnica cinematográfica”. Esta última, explicada em nota de rodapé pelo autor, como expressão mencionada pela primeira vez por Antonio Candido, com referência a Oswald, em ensaio de 1945, “Estouro e libertação”, e retomada, posteriormente, por Haroldo de Campos em “Miramar na Mira” (1971). Ao lado da inovação está a retomada do passado de modo satírico. Segundo Jackson, nas *Memórias sentimentais de João Miramar*, a rejeição ao passado estilístico e social ocorre por meio da imitação caricatural da linguagem deste passado, e em *Serafim Ponte Grande*, a anarquia formal constitui um “anti-livro” ou “anti-romance”. Nas palavras deste crítico,

Oswald de Andrade leva a descontinuidade e a sátira a tais extremos nos fragmentos de *Serafim* que, recentemente, a obra tem sido interpretada como um anti-romance, em que os fragmentos existem numa liberdade anárquica. (1978, p.80-1)



À liberdade formal praticada em *Serafim*, que reúne estilos diversos como rimas, diálogos, poemas, teatro, narrativa, diários, crônicas, entre outros, atribui-se a indeterminação deliberada de suas formas satíricas, pois sobressai na narrativa a colagem de textos de diferentes estilos.

Régis Bonvicino, em artigo publicado no *Folhetim* de 27 de novembro de 1983, afirma que *Serafim*, lançado em 1933, teve em João Ribeiro o primeiro crítico de porte a resenhá-lo num pequeno texto de 13.09.33, publicado no *Jornal do Brasil*, no qual, esclarece Bonvicino, João Ribeiro observa “a ausência de colofon normal”, ou seja, de indicação de lugar e tipografia, chama a obra de “produção libérrima” e de “quase romance”, e afirma que o livro é “docemente pornográfico”. Mas, foi Haroldo de Campos, ainda segundo Bonvicino, que “na década de 60, reconheceu que *Serafim* é uma dessas obras que põem em xeque a idéia de gênero na sua desarticulação da forma romanesca” (1983, p.3).

Além da fragmentação, a respeito dos dois romances de Oswald de Andrade, pontua-se, ainda que sem muita ênfase, outro aspecto da narrativa moderna: a metalinguagem, a ser mais intensamente salientada nas obras de Ciro dos Anjos, *O amanuense Belmiro* (1937), e de Graciliano Ramos, *Vidas Secas* (1938). No primeiro, a metalinguagem está presente na construção do diário que é escrito enquanto a personagem Belmiro, com frequência, reflete sobre o que deve escrever ou sobre o que escreveu. As preocupações do narrador-personagem fixam-se na linguagem e permitem que se cogite a idéia de estarmos lendo um “romance-diário”. No segundo, tem-se várias histórias, pequenas narrativas que



podem ser lidas independentemente, e que, embora abordando o tema da seca como uma realidade geográfica, não o faz como outras narrativas enquadradas no chamado realismo modernista, pois tem a linguagem no centro das preocupações da personagem (Fabiano) e da própria narrativa.

A literatura de 30 parece perder a utopia dos anos 20 e encarar um novo posicionamento. Para Luciana Stegagno Picchio, abandona-se a heterogeneidade das primeiras obras modernas:

Em literatura, os anos de 1930 a 1945 são do reposicionamento ideológico e do novo compromisso político e social, que substitui a euforia pan-estética do modernismo inicial; e, ao mesmo tempo, a institucionalização, na prática literária individual de prosadores e poetas, das conquistas expressivas efetuadas pela primeira geração modernista. Hoje convencionou-se abranger com o nome de Modernismo todo o período que vai da tomada de consciência do movimento, em 1922, a 1945. Em 1930, porém, já haviam começado as perguntas, os balanços e já haviam sido redigidos os primeiros atestados de óbito. À pergunta: “Acabou o Modernismo no Brasil?” Manuel de Abreu, em 1936, respondia: sim acabou...não obstante a sua carga potencial, o Modernismo tinha em si, desde o início, o germe de sua debilidade. Faltou-lhe a seriedade. Faltou-lhe o senso da totalidade. (1997, p.521)

Com opinião semelhante à de Luciana Picchio, Nelson Werneck Sodré observa que

curto em duração – entre o ano do centenário, 1922, quando ocorre a Semana da Arte Moderna, em S. Paulo, e o ano da Revolução, 1930, quando tem início o pós-modernismo – o Movimento Modernista parece um episódio destituído de sentido e de profundidade. (1976, p.525)



Ambos os autores apontam o fim do Modernismo na década de 30, porém, este ponto de vista não é grandemente aceito na história da literatura brasileira. Em sua maioria, os críticos e os historiadores da nossa literatura continuaram a considerar pertencente ao Modernismo a literatura produzida nos anos 40 e 50, e a analisar as obras que surgiram nestes anos com a mente voltada para a estrutura romanesca dos oitocentos no ocidente, regida pelo princípio de organização que permite a identificação do início, meio e fim, na qual a fragmentação não representa um procedimento possível de realização da obra. Foi o que fez Afrânio Coutinho, ao se dirigir à obra *Perto do coração selvagem*, de 1944³, de Clarice Lispector:

Deste falseamento do mundo, através da sua redução ao prisma subjetivo e da abstração conseqüente resulta a debilidade da obra romanesca de Clarice Lispector, que nem se afirma como ficção, nem como tentativa de ensaio aproximadamente filosófico. Não se pode, por conseguinte, oferecer um juízo de valor sobre a autora se não se tem em conta o papel negativo que contrai a desarticulação com a realidade. Ela é responsável pelo desnível entre beleza estilística da sua frase, a sua sensível captação de passagens e a debilidade do seu resultado final. Neste, nem os personagens aparecem com autonomia, nem tão pouco é “séria” a preocupação que os movera. (1979, p.458)

A nosso ver, o que se observa nesta obra é um tipo de fragmentação da narrativa obtido pela ênfase na subjetividade do narrador. O fragmento não se

³ Segundo o inventário do arquivo Clarice Lispector, organizado por Eliane Vasconcellos, do Arquivo-Museu de Literatura, Fundação Casa de Rui Barbosa, em 1944, Clarice “publica o primeiro livro, *Perto do coração selvagem*, pela editora A noite. Mesmo ano em que o romance é laureado com o prêmio Graça Aranha” (p.20). No entanto, Nádia Battela Gotlib, no seu livro *Clarice: Uma vida que se conta*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1995, informa que este romance fora publicado no final de 1943.



destaca somente pelas diferenças de um texto colado a outro, por exemplo, mas por quebras mais sutis, menos nítidas, o que só viria a ser notado após o reconhecimento de que o novo narrador não está repetindo, sem problematização, o modelo de narrativa que se conhece dos oitocentos. A esse respeito, David Lodge, referindo-se à linguagem da ficção moderna, como ele mesmo destaca, “em sua acepção tanto cronológica quanto qualitativa”, observa que

em primeiro lugar a sua forma é experimental, ou inovadora, desviando-se acentuadamente das modalidades existentes de discurso literário e não literário. Em segundo lugar, demonstra grande preocupação com a consciência, e também com as operações inconscientes ou subscientes da psique humana. Em decorrência disso, a estrutura dos fatos “objetivos” exteriores, diminui em escala e abrangência, ou é apresentada de modo seletivo e indireto, a fim de ceder espaço à introspecção, à análise, à reflexão e à divagação. (1989, p.394)

A crítica e a teoria da literatura passam a destacar outros aspectos da linguagem da narrativa moderna, antes desapercibidos. Neste sentido, Flávio Loureiro Chaves, também atendo-se à linguagem da ficção moderna, observa que, na literatura brasileira, desde de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, entrava-se na estética do desconcerto, “por um caminho que pertenceria a toda a prosa de ficção contemporânea” (1970, p.18). Para o autor, três princípios fundamentais caracterizam a realidade que o movimento modernista impôs: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.

Para nós, no entanto, enquanto no primeiro princípio o escritor busca o direto de inovar, no terceiro, já consciente de que o direito foi conquistado, ele



inova a ponto de ir além da sátira e propor questionamentos mais profundos a respeito da natureza do literário. A fragmentação é um dos procedimentos utilizados em narrativas que levam adiante o projeto de uma estrutura romanesca preocupada com a própria natureza da linguagem literária, embora, nem sempre, identificada pela crítica do Modernismo.

Com relação ao romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, publicado em 1927, Flávio Loureiro Chaves considera que esta obra apresenta “uma visão inteiramente nova do personagem de ficção e, por isso, uma nova teoria do romance” (1970, p.29). Em suas palavras:

desaparece o narrador onisciente, recusa-se a unidade narrativa enquanto caminho exclusivo para a construção do personagem, nega-se ao leitor a posição de mero observador, passa-se a explorar, isto sim, aquele rico “potencial das zonas indeterminadas”, tudo conduzindo a uma nova postura estética que, no pensamento atual, seria considerada sob a denominação de “obra aberta”. (1970, p.29)

Porém, a respeito deste romance, Flávio Loureiro Chaves chama às digressões metalingüísticas praticadas pelo narrador de “teoria do romance”, e considera a inclusão de tais digressões na narrativa como um aspecto negativo da obra, usando as seguintes palavras:

Não se pretenda entretanto uma abordagem do *Amar, verbo intransitivo* enquanto pura ficção. Forçoso é reconhecer que a obra não resiste, sua leitura é penosa, a artificialidade torna-se nota dominante. Paradoxalmente, o que a prejudica é justamente a intromissão da teoria, ou melhor – a exposição de princípios teóricos – naquilo que devia ser tão só criação literária. Justamente a pesquisa estética, a ânsia de renovar, levou o escritor a longas dissertações que, na estrutura da obra,

aparecem deslocadas ou, então, à armação de esquema excessivamente visível. O livro é mais fértil na sugestão de novas fórmulas e teorias do que propriamente na sua consecução; em verdade, elas só deixariam de ser pura teoria na obra de romancistas futuros. (CHAVES, 1970, p.29-30)

Observa-se, na citação acima, que a tentativa de desvelar o processo narrativo por meio da inclusão de cometários metalingüísticos na estrutura do romance é um aspecto negativo à concepção da obra. Acreditamos, no entanto, que, para aquele momento, esse procedimento era analisado como experimentação vanguardista, e que muitos críticos não deixavam de buscar nos modelos romanescos até então praticados as bases antigas para as suas análises.

Com crítica semelhantemente negativa a outra obra de Mário de Andrade, Fábio Lucas, no capítulo "O conto no Brasil moderno: 1922 – 1982", publicado no volume *Do barroco ao moderno*, em 1989, considera que

as preocupações de Mário de Andrade eram fartamente psicológicas, dominam os seus contos a presença da infância e a cena familiar. Os recursos de libertação da linguagem são às vezes levados ao exagero, a ponto de o autor ser mencionado nominalmente como no caso de "Vestido de preto". Conto, aliás, em que se insinua, logo no início, a dúvida da natureza do gênero. (1989, p.118)

A epígrafe que inicia este capítulo foi retirada do conto "Vestido de Preto", de Mário de Andrade. Observa-se que o narrador-personagem, aparentemente preocupado, introduz a dúvida sobre o gênero daquilo que estará a narrar para, em seguida, dar início à sequência memorialista dos acontecimentos da infância.



Como observou Fábio Lucas (1989), em Mário de Andrade, tem-se o conto herdeiro da tradição oral (dos casos, fábulas e lendas familiares, por exemplo), e, ao mesmo tempo, introdutor de elementos que o encaixam perfeitamente na ficção moderna, como, por exemplo, o “esfacelamento do enredo”. Este aspecto inovador, ao lado da “desconvencionalização dos caracteres”, colabora para a realização do tipo de narrativa que, segundo Fábio Lucas, “dispensa uma atenção maior ao processo da escrita, para um referencial menos externo e mais voltado para o próprio processo narrativo (...) Enfim, o conto se aproxima da expressão poética” (1989, p.109). Porém, não há problematizações que justifique a dúvida sobre o gênero, inicialmente introduzida pelo narrador.

Fábio Lucas distingue dois tipos de contos: o conto de enredo (no qual tudo tende para a parte final) e o conto de atmosfera (mais adequado ao “herói de consciência” do que à personagem de ação). Este último atribuído, segundo o autor, muitas vezes, à escrita de Clarice Lispector, pois, como observa, “a teia narrativa se organiza em torno de um único incidente, trabalhado com delicadeza de estilo, ironia e *pathos*, algo que no Brasil lembrará a sensibilidade de Clarice Lispector” (1989, p.111).

Em texto anterior sobre o mesmo assunto, “O conto no Brasil moderno”, de em 1982, Fábio Lucas já tinha proposto como marcas da modernidade, sem deixar claro se esta, por sua vez, inclui o pós-moderno, pois limita-se apenas a citar como ficção pós-moderna a obra *A morte de D. J. em Paris* (1975), de Roberto Drummond, dado o propósito do autor de “criar uma narrativa ‘pop’”, os discursos fragmentados, as técnicas de montagem inspirados no cinema, a visão



surreal, a intromissão do grotesco como fator de crítica ao poder, a tendência ao estilo coloquial. Elementos que, segundo o crítico, “penetraram na literatura brasileira e ficaram sedimentados na prática da história curta” (1982, p.155).

Embora Fábio Lucas aponte estas características como marcas da modernidade em seus dois trabalhos citados acima, apenas no de 1982 toca tangencialmente na questão do pós-moderno, citando Roberto Drummond. De um modo geral, pode-se dizer que, para Fábio Lucas, mais dois aspectos são característicos do conto moderno: a liberdade que se dá ao leitor na busca de sentidos para a narrativa e o corte da prolixidade da linguagem narrativa, ressaltando que a prosa límpida de Dalton Trevisan, Rubem Fonseca e Luís Vilela é “fruto de um grande percurso” (1982, p.120).

Concordando em alguns aspectos com o que Fábio Lucas atribui ao conto moderno, Eduardo Portela (1959) já havia chamado a atenção para o predomínio lírico do que classifica como “linha formalista do conto moderno”, que

freqüentemente introspectiva, eliminando não raro o herói e a fábula, cria entidades novas dentro da ficção moderna. O elemento nuclear dessa ficção tanto pode ser um forte veio poético – em nossa literatura perfeitamente representada por Clarice Lispector, Joel Silveira, Samuel Rawet ou Paulo Novais – como a “atmosfera” vital, ou os elementos mesmos da realização lingüística. Por isso esse conto se mostra rebelde a uma teoria dos gêneros literários que procure ser mais ou menos rigorosa. Isso acontece até em contistas mais disciplinados como Waldomiro Autran Dourado, Osman Lins e Dalton Trevisan. (1959, p.127-8)

O veio poético é, para o autor, um elemento que contribui para a rebeldia desta narrativa em relação à teoria dos gêneros literários. O conto moderno, visto

por este viés, caracteriza-se como aquele que não se mostra facilmente classificável dentro da teoria dos gêneros por estar próximo da poesia.

Com isso, podemos concluir este capítulo resumindo os aspectos da linguagem moderna em ficção com as observações já destacadas por Affonso Ávila (1975): experimentação formal, linguagem de prevalência inventiva, concepção crítica do real, fantasia de autenticidade nacional, substrato de consciência ideológica. Acrescentamos, além disso, outro aspecto observado no decorrer da leitura do texto “Estética e correntes do modernismos”, de Benedito Nunes (1975): a técnica de justaposição ou montagem, em que se correlacionam elementos heterogêneos, sem ligações diretas entre si; e, uma última observação: o uso de recursos da poesia aplicados à prosa, entre os quais destacamos a desarticulação sintática e a desordem vocabular.

modernismo

3 DIVERSOS PÓS-MODERNOS

Às vezes, vai me invadindo uma espécie de comichão de conto, esse sigiloso e crescente deslocamento que me aproxima pouco a pouco e resmungando desta Olympia Traveller de Luxo.

(Júlio Cortázar, *Fora de hora*, 1982)

Quanto às teorias do Pós-modernismo, os teóricos discordam entre si mesmo a respeito da origem do termo. José Guilherme Merquior apresenta a tese de que, da Segunda Guerra em diante, estaríamos vivendo um quarto estilo da sociedade industrial, “o estilo que, sem insistir na etiqueta, roubada a Toynbee, chamaremos *pós-moderno*, e que se desentranha pouco a pouco do modernismo envelhecido” (1980, p.19). Para Merquior, tanto no estilo moderno quanto no pós-moderno o regime semiótico de base da literatura ocidental é a alegoria: “o que emerge com o pós-modernismo é tão-somente um *outro tipo* de alegoria” (1980, p.19). Para o moderno, o autor aponta a alegoria de índole “surreal e metafórica”, e para o pós-moderno, “de cunho predominantemente teórico e metonímico” (1980, p.20).

Para Jair Ferreira dos Santos, historicamente, o Pós-modernismo, foi gerado nos anos 50, para vir luz nos anos 60, quando “realizações decisivas irromperam na arte, na ciência e na sociedade. Perplexos, sociólogos americanos batizaram a época de pós-moderna, usando termo empregado pelo historiador Toynbee em 1947” (1986, p.20).

Teixeira Coelho opta por falar em pós-modernidade e relaciona o “pós-moderno” ao “pós-industrial”, considerando que a pós-modernidade inicia-se com o final da Segunda Guerra Mundial, “que marca o começo da era da TV, dos



tempos da saúde pós-penicilina, quando ninguém mais morre do flagelo moderno, a gripe” (1986, p.61).

Para Steven Connor, embora o termo pós-modernismo tenha sido usado por alguns escritores nos anos 50 e 60, a sua cristalização só se deu na metade dos anos 70,

quando afirmações sobre a existência desse fenômeno social e cultural tão heterogêneo começaram a ganhar força no interior e entre algumas disciplinas acadêmicas e áreas culturais, na filosofia, na arquitetura, nos estudos sobre o cinema e em assuntos literários. (1992, p.13)

Perry Anderson considera que “a idéia de um ‘pós-modernismo’ surgiu pela primeira vez no mundo hispânico, na década de 1930, uma geração antes do seu aparecimento na Inglaterra e nos Estados Unidos” (1999, p.9). Segundo este autor, foi Federico de Onís quem primeiro imprimiu o termo “postmodernismo”, usando-o para

descrever um refluxo conservador dentro do próprio modernismo: a busca de refúgio contra o seu formidável desafio lírico num perfeccionismo do detalhe e do humor irônico, em surdina, cuja principal característica foi a nova expressão autêntica que concedeu às mulheres. (1999, p.10)

Perry Anderson afirma, também, que o termo surgiu no mundo anglófono uns vinte anos depois, “como categoria de época e não estética” (1999, p.10).

Quanto à origem e definição do termo pós-modernismo, Nizia Villaça observa que teria sido



Ihab Hassan, em torno de 1970, um dos primeiros a estudar sistematicamente a questão, caracterizando o posmodernismo⁴ como: indeterminação, fragmentação, descanonização, dessubstanciação do eu, o irrepresentável, ironia, canavalização, performance, desconstrução, imanência. (1996, p.26)

Embora discordem entre si quanto à origem do termo, estes autores concordam num ponto: o de que o Pós-modernismo teria começado após a Segunda Guerra Mundial. Leyla Perrone-Moisés concorda com esta última observação e acrescenta que, diante das oscilações de determinações atribuídas ao termo, que vão desde “o estabelecimento de uma periodização histórica, uma descrição de traços de estilo, ou uma enumeração de posturas filosóficas existenciais” (1998, p.180), há outros consensos: o de que a pós-modernidade manifestou-se mais claramente na arquitetura; generalizou-se no discurso teórico a partir do ‘pós-estruturalismo’ francês e tornou-se discurso dominante no meio acadêmico norte-americano.

No Brasil, segundo Teixeira Coelho, o termo “pós-moderno” foi usado pela primeira vez por Mário Pedrosa “em artigo publicado no Correio da Manhã de 26 de junho de 1966, com o título ‘Arte ambiente, arte pós-moderna: Hélio Oiticica’”. Para Teixeira Coelho, neste artigo, Pedrosa “relaciona a arte pós-moderna a uma anti-arte, radicalmente diferente da arte anterior, da arte moderna” (1986, p.64).

⁴ Villaça opta por não usar hífen, visando “acentuar o paradoxo na terminologia escolhida para denominar inúmeros campos do saber contemporâneo” (1996, p.11).



As dificuldades quanto à definição e origem do termo não passam despercebidas, mas há outros dilemas a serem destacados. Leyla Perrone-Moissés, contrária às teorias do pós-moderno, ressalta as divergências que há entre os autores, alertando para o fato de que “a leitura das obras teóricas mais importantes escritas sobre o assunto deixa mais dúvidas do que esclarecimentos; elas são elas mesmas pós-modernas, indeterminadas” (1998, p.185). A teórica ainda relaciona a dificuldade da questão pós-moderna entre nós ao uso indiscriminado dos termos pós-modernismos e pós-modernidade :

Para embaralhar a discussão, entre nós usa-se indistintamente pós-modernidade e pós-modernismo, este último por influência do inglês. *Modernidade e modernismo* são termos que em nossa língua, sobretudo no contexto literário, designam coisas diferentes. Empregamos *modernismo* para designar as vanguardas do início do século XX (as chamadas “vanguardas históricas”), e *modernidade* para designar o grande movimento que começou na segunda metade do século XIX e vem, talvez, até os dias de hoje. (1998, p.180)

Portanto, no que tange à conceituação do termo, a polêmica é ainda mais extensa, uma vez que a leitura dos textos teóricos que tratam do assunto apresenta muito mais dissensão do que consenso, muito embora, com frequência, nos deparemos com leituras que aproximam os teóricos entre si, como o faz Nízia Villaça, agrupando Lyotard, Baudrillard, Jameson e Maffesoli, com a observação de que “a visão do posmodernismo como ruptura é defendida a partir destes filósofos e sociólogos” (1996, p.21).

Em nossa leitura da teoria de Fredric Jameson, observamos que o autor discorda do argumento de Lyotard sobre o fim das “narrativas mestras” e o



surgimento de um novo paradigma cultural, chamando-lhe a teoria de “esquema escatológico”. Concorde com o argumento de Lefbvre de que a história funciona como se fosse de pé esquerdo, progredindo por meio de catástrofes e desastres, o que ele chama de “história dialética”. Jameson argumenta que a teoria de Lyotard é imperfeita ou impura, diante da impossibilidade de emergência de uma cultura totalmente nova: “uma cultura verdadeiramente nova somente poderia surgir através da luta coletiva para se criar um novo sistema social” (1996, p.16).

Leyla Perrone-Moisés critica negativamente a teoria de Lyotard sobre o pós-moderno por considerar que esta aponta para o valor de uma novidade que torna o moderno velho. Para ela, as definições do pós-moderno oscilam de acordo com a atitude de simpatia do teórico face ao fenômeno, podendo ser: “de um elogio-adesão (Vattimo), de simpatia moderada (Hutcheon), de constatação mais ou menos crítica (Lyotard, Harvey), de crítica negativa mesclada ao fascínio (Jameson), de rejeição (Habermas, Eagleton)” (1998, p.181).

A teoria de Jameson sobre o Pós-modernismo inclui a “fragmentação do tempo numa série de presentes perpétuos” e a “transformação da realidade em imagem” (1993, p.43), idéia partilhada por Baudrillard a respeito do simulacro. Para Perry Anderson (1999), os lances desta teoria de Jameson podem ser resumidos nos seguintes aspectos: ancoragem do Pós-modernismo nas transformações do capital; exame das alterações do sujeito; ampliação do raio de investigação cultural; hegemonia do Pós-modernismo, como primeiro estilo global especificamente americano; ausência de juízo de valor, negativo ou positivo, sobre o pós-moderno.

Steven Connor, por sua vez, destaca da teoria de Jameson a paixão do teórico pelo pastiche como uma característica formal e estilística da cultura pós-moderna, ao lado de outras características como:

a paixão pela multiplicação e colagem 'sem relevo' de estilos, em oposição à 'profunda' estética expressiva do estilo autêntico que caracteriza o modernismo; e o seu afastamento da idéia de personalidade unificada em favor da experiência 'esquizóide' da perda do eu no tempo indiferenciado. (1992, p.43).

As idéias a respeito do pastiche e da esquizofrenia na teoria de Jameson, para Leyla Perrone-Moisés,

tem, infelizmente, um precedente incômodo: foi assim que os dirigentes dos regimes totalitários de nosso século qualificaram as obras das vanguardas modernas. Os amigos do Pós-moderno adotam de bom grado a "esquizofrenia" (na linha de Deleuze-Guattari) contra a "paranóia" moderna, e consideram o pastiche como igual à paródia, por sua carga crítica e humorística (Ihab Hassan, Linda Hutcheon). (1998, p.183)

Leyla Perrone-Moisés não aborda os possíveis motivos que levaram, por exemplo, Jameson e outros teóricos a oporem o pastiche (pós-moderno) à paródia (moderna). Antes, a autora observa que

a definição do pós-moderno se faz, quase sempre, pela forma negativa, a partir de um feixe de traços filosóficos ou estilísticos *opostos* aos modernos. De modo geral, os traços considerados pós-modernos são os seguintes: heterogeneidade, diferença, fragmentação, indeterminação, relativismo, desconfiança dos discursos universais, dos metarrelatos totalizantes (identificados como "totalitários"), abandono das utopias artísticas e políticas. Esses traços se opõem aos da modernidade, que

↓
Pastiche
mod.

Pós
x
Mod.

seriam: racionalismo, positivismo, tecnocentrismo, logocentrismo, crença no progresso linear, nas verdades absolutas, nas instituições. (1998, p.182-3)

Observemos, no entanto, que, em sua teoria, Jameson contrapõe o *pastiche* à paródia modernista, considerando que o primeiro,

como paródia, é a imitação de um estilo peculiar ou único, o uso de uma máscara estilística, a fala numa língua morta: mas é uma prática neutra dessa mímica, sem a motivação da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento latente de que existe algo normal (...) É a paródia vazia, a paródia que perdeu seu senso de humor. (1993, p.29)

Para o autor, no Pós-modernismo, o *pastiche* substitui a paródia, sem apresentar o traço provocador do riso que esta possui. No nosso estudo, porém, observamos que a paródia, no que tange à arte pós-moderna, nem sempre se configura pela diferença em relação ao texto parodiado.

Linda Hucheeon estuda a paródia como “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado. A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (1989, p.17).

A autora não atribui a esta prática imitativa pós-moderna um novo termo, preserva o termo paródia, pontuando a diferença entre a moderna e a pós-moderna a partir da maior abertura que se dá nos textos dos pós-modernistas, pois considera que esta paródia é “absolutamente aberta nos seus ensinamentos ao leitor” (1989, p.124), mas não deixa de enfatizar o aspecto positivo da paródia moderna, para ela, mais fechada, menos explícita. Para tanto, cita a paródia de

Eliot, como “irreverente e séria à sua herança cultural”, marca da “confiança última no leitor: uma confiança, se não na sua competência presente, pelo menos na vontade de trabalhar no sentido de adquirir uma vastidão e profundidade de cultura que tornasse a compreensão do texto possível” (1989, p.125). Na paródia pós-moderna, a autora destaca o didatismo de grande parte da metaficção contemporânea.

Enquanto Jameson propõe o *pastiche* como uma prática séria, livre do riso, Linda Huchon observa que “a paródia pode ser uma crítica séria, não necessariamente ao texto parodiado; pode ser uma alegre e genial zombaria de formas codificáveis” (1989, p.28). A transcontextualização irônica é o que distingue a paródia do *pastiche* ou da imitação. Daí, considera o *pastiche* muito mais imitação da forma, podendo a paródia conter (ou utilizar para fins paródicos) um *pastiche*:

O *pastiche* será com frequência uma imitação, não de um único texto, mas das possibilidades infinitas de textos. Envolvendo aquilo que Daniel Bilous (1982;1984) chama de interestilo, não o intertexto. Mas, mais uma vez é a semelhança que caracteriza os dois estilos. (1989, p.55)

Segundo a autora, o *pastiche* teria de permanecer no mesmo gênero que o seu modelo, enquanto a paródia permite a adaptação.

Diante do dilema paródia x *pastiche* no Pós-modernismo, vamos concordar com Walter Moser (1983). No seu artigo “A paródia: moderna, pós-moderna”, Moser cita três acepções do prefixo *para-*: 1. cantar ao lado (deslocamento); 2. cantar a mais (adição); 3. cantar contra (oposição), e, em seguida, observa que a

terceira acepção está no centro da concepção moderna de paródia enquanto que a reativação da primeira e segunda permite articular a versão pós-moderna. Segundo o autor, no século XX, a reabilitação da paródia se fez em dois tempos:

- a) no início do século, recuperada na grande narrativa moderna;
- b) depois da Segunda Guerra Mundial, no contexto da cultura pós-moderna, quando a paródia se torna um gênero maior, pós-moderno por excelência.

A este segundo momento, para Moser, temos “o direito de perguntarmos se é ainda aconselhável falar de paródia, ou, pelo menos, se se trata ainda da mesma paródia à qual pudemos atribuir uma parte ativa do trabalho histórico moderno” (1983, p.147). Mas, em lugar de propor um novo termo, Moser opta pela manutenção do termo paródia e observa que Jameson,

diante de uma prática paródica generalizada, mas perigosamente dissociada de toda causa moderna, prefere simplesmente renunciar ao termo paródia a fim de preservar uma definição moderna. Ele recorre, portanto, a um outro termo, marcado por conotação negativa, para descrever uma prática na qual ele só vê a reciclagem superficial e generalizada de todos os estilos mortos do passado. (1993, p.143)

Moser considera que Jameson, definindo o pastiche como ‘paródia branca’, “fez uma escolha clara, mas, optando pela manutenção de um uso moderno de ‘paródia’, dá testemunho de uma certa impotência face às práticas da cultura pós-moderna” (1983, p.144). E considera que foi Linda Hutcheon quem deu um passo a mais para poder aplicar a noção de paródia à cultura pós-moderna e dar conta de

sua especificidade, considerando que, desse modo, a autora está disposta a repensar a paródia a ponto de propor uma definição pós-moderna do termo. O autor conclui, e nós concordamos com ele, que a diferença entre paródia moderna e pós-moderna está no peso diferenciado que se dá às significações do prefixo *para-* embora o conceito de paródia como um cantar contra, muitas vezes, seja o mais comumente utilizado.

A permanência do conceito de paródia como um cantar contra é observada na definição de Affonso Romano de Sant'anna, pois ele considera que a paródia

procura um corte com os modelos anteriores. É uma ruptura ao nível da consciência, uma não-reprodução inconsciente, primitiva e ingênua de uma realidade estatuída. Opera uma inversão e um deslocamento (...) Não é endosso, é uma crítica da linguagem antiga. (1975, p.59)

Silviano Santiago (1989), como Jameson, opta pelo emprego do termo *pastiche* como um procedimento da arte pós-moderna. Considerando-o transgressão no sentido de que o novo texto suplementa, acrescenta a algo que já é um todo. Para este autor, o *pastiche* não reverencia o passado, mas endossa o passado, é mais e mais imitação; enquanto a paródia sempre o ridiculariza, é mais e mais ruptura. Cita como pós-moderna a sua obra *Em liberdade*, romance que, em sua acepção, é um diário íntimo falso de Graciliano Ramos no momento em que ele sai da prisão. "Fiz um *pastiche* de Graciliano Ramos" (1989, p.135). A transgressão, para Santiago, está em imitar o estilo de Graciliano, no melhor de Graciliano, sem ser o próprio Graciliano. Observa-se, porém, que a definição de *pastiche* dada por este autor está próxima da paródia cujo prefixo *para-* indica



cantar ao lado e cantar a mais, ou seja, próxima do conceito dado por Linda Hutcheon à paródia pós-moderna.

Ao estudarmos as teorias do Pós-modernismo, consideramos a paródia como um dos recursos usados pelo artista para problematizar a natureza das diversas modalidades de discursos. Pela paródia, retoma-se o passado para, por exemplo, desnudar o caráter relativo da verdade e propor ao leitor a reflexão de que todo discurso é um constructo lingüístico.

Outro aspecto a considerar na prática da paródia é a liberdade de experimentação. Jair Ferreira dos Santos observa que o Pós-modernismo prolonga a liberdade de experimentação e invenção modernistas, mas com diferenças importantes. Considera que, em oposição à luta dos modernistas pelo máximo de forma e originalidade, “os pós-modernistas querem a destruição da forma romance, como no *nouveau roman*, francês, ou então querem o pastiche, a paródia, o uso de formas gastas (romance histórico) e de massa (romance policial, ficção científica) como na metaficção americana” (1986, p.39). José Guilherme Merquior (1980), de modo semelhante, considera que a descoberta da “forma nova” foi a essência do moderno, e que na prática da “anti-forma” está o significado do pós-moderno.

A heterogeneidade das obras pós-modernas permitiu a Eduardo Subirats classificar o pós-moderno como a “não-arte”, o “não-estilo”, pois não há mais a “‘vontade de estilo’ que constituía um dos panos de fundo dos pioneiros das vanguardas” (1984, p.100). Porém, Subirats considera que este aspecto negativo e paradoxal reflete positivamente um estado real de coisas, uma consciência



histórica, um modo de ser e de viver. “O ‘não-estilo’, a ‘não arte’ é também uma forma de estilo, do mesmo modo que a ausência de perspectiva cultural que aí subjaz é também uma figura específica da cultura moderna” (1984, p.101). Para ele, a dessemantização das formas e símbolos artísticos é uma das características resultantes da redução e empobrecimento da experiência artística, a ser considerada em conjunto com o ecletismo estilístico a ela conseqüente, e o fenômeno estético novo não reside no ecletismo como sincretismo de linguagens, estilos ou códigos formais heterogêneos, mas no desalojamento de qualquer sentido interior às linguagens. Subirats considera que tal vazio cultural, estilístico e artístico, a ruptura, o protesto e a superação vanguardista que o pós-moderno representa põem em evidência a morte da vanguarda. Para nós, no entanto, o que ocorre no Pós-modernismo é o amadurecimento da consciência da liberdade de experimentação, visada desde os primeiros modernistas, mas praticada menos intensamente.

A experimentação praticada na obra pós-moderna pode ser irônica sem ser de riso fácil. O traço de seriedade na paródia pós-moderna permite também que se fale em um novo modo de ironia. Nizia Villaça, por exemplo, observa a “neutralidade pós-moderna” a partir da retomada da idéia de Octavio Paz de que “os posmodernos não teriam reações do tipo irônico ou analógico, mas exerceriam um tipo de neutralidade e suspensão de julgamento: a metaironia” (1996, p.76). Discordamos de que não haja reação do tipo irônico, mas reconhecemos que se trata de uma ironia muito mais voltada para o caráter da linguagem do que para uma referência externa à estrutura do texto artístico.



Além da problemática em torno da paródia e do pastiche no texto pós-moderno, há outros aspectos importantes a serem estudados. Dentre eles, destaca-se a função do silêncio na linguagem literária. Silviano Santiago aborda este aspecto ao tratar do narrador pós-moderno. Aproximando-se de algumas idéias antes discutidas por Walter Benjamin a respeito da pobreza da experiência, reconhece que a literatura pós-moderna existe para falar da pobreza da experiência e da pobreza da palavra escrita, ambas no processo de representação. Para Santiago, o narrador pós-moderno é

aquele que extrai a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (1989, p.39)

O autor ainda acrescenta que a experiência do mais velho tem pouca importância na narrativa:

a ação pós-moderna é jovem, inexperiente, exclusiva e privada da palavra, por isso tudo é que não pode ser dada como do narrador. Este observa uma ação que é, ao mesmo tempo, incomodamente auto-suficiente. O jovem pode acertar errando ou errar acertando. De nada vale o paternalismo responsável no direcionamento da conduta. A não ser que o paternalismo se prive da palavra de conselho e seja um longo deslizar silencioso e amoroso pelas alamedas do olhar. (1989, p.46)

A perda da experiência resulta no silêncio como recurso da linguagem que não esgota o assunto, pelo contrário, enriquece-o. Earl Fitz observa que vários



estudiosos têm apontado este uso do silêncio como um traço característico das obras pós-modernas. Segundo suas palavras,

Como querem escritores e críticos como Raymond Federman, Ronald Sukenick, John Barth, Ihab Hassan, George Steiner e Susan Sontag, o pós-modernismo literário anseia pelo silêncio, por um tipo de ausência de expressão e comunicação que ocorre quando, vivendo numa Babel do barulho verbal, as palavras chegam a perder o significado que nós esperamos delas. Virando-se contra si mesma, a literatura do pós-modernismo nos aponta que quanto mais nós falamos, menos nos comunicamos, este silêncio, porque nos conduz para um estado puro, não contaminado pelo verbo, ironicamente, passa a fazer o que a linguagem faz. A natureza auto-consciente e redutiva de sua condição tem levado muitos críticos a citar o silêncio como uma das metáforas essenciais da literatura pós-modernista. (1987, p.435)⁵

François Lyotard trata da “impresentificação”, sem se referir ao silêncio, dando ênfase à liberdade de expressão do artista pós-modernista:

Um artista, um escritor pós-moderno está na situação de um filósofo: o texto que escreve, a obra que realiza não são em princípio governados por regras já estabelecidas, e não podem ser julgadas mediante um juízo determinante, aplicado a esse texto, a essa obra, categorias conhecidas. Estas regras e estas categorias são aquilo que a obra ou o texto procura. O artista e o escritor trabalham, portanto, sem regras e para estabelecer as regras daquilo que foi feito. Daí que a obra e o texto tenham a propriedade do acontecimento. (1993, p.26)

⁵ As such writers and critics as Raymond Federman, Ronald Sukenick, John Barth, Ihab Hassan, George Steiner, and Susan Sontag describe it, literary postmodernism aspires to silence, to the kind of nonexpression and noncommunication that occurs when, living in a Babel of verbal noise, words come to lose the meanings we expect them to have. Turning against itself, the literature of postmodernism shows that the more we talk, the less we communicate, that silence, because it leads to a pure, uncontaminated preverbal state, ironically begins to do what language to do. The self-conscious and reductive nature of this condition has led many critics to cite silence as being one of the key metaphors for postmodernist literature. (1987, p.435). (Tradução nossa).

A ausência de regras que delimitem o que a obra de arte pode ou não abordar está, por sua vez, relacionada à diferença que o Modernismo e o Pós-modernismo mantêm com a cultura de massa. Para Andreas Huyssen, da observação dessa diferença depende o entendimento sobre o Pós-modernismo, pois considera que,

sem dúvida, o nascimento do pós-modernismo a partir do espírito do vanguardismo adversário não pode ser entendido adequadamente a menos que a diferente relação que o modernismo e o pós-modernismo mantêm com a cultura de massa seja levada em conta. (1996, p.10)

Para Huysen, a incorporação de formas da cultura de massa nos textos pós-modernos não é motivo para se fazer distinções qualitativas de tais textos, pois “nem toda obra de arte que não se conforma às noções cononizadas de qualidade é automaticamente uma peça *kitsch*, e o trabalho de transformar o *kitsch* em arte sem dúvida resulta em obras de alta qualidade” (1996, p.10). A condição pós-moderna na literatura e na arte, para o autor, inclui, de um lado, tentativas bem sucedidas feitas por vários artistas de incorporar formas da cultura de massa em seus trabalhos, e, de outro, a utilização, cada vez mais freqüentes, de estratégias vindas da alta arte feita por certos segmentos da cultura de massa.

Outro viés pelo qual a arte pós-moderna é abordada diz respeito à questão do conhecimento no novo estágio social. Lyotard considera que o pós-moderno está diretamente ligado à incredulidade em relação aos metarrelatos. A leitura desta teoria, realizada por Nizia Villaça, inclui Lyotard entre os que visualizam o novo perfil epistemológico de forma positiva, pois observa que este autor,

apontando para o fim do grande relato, o faz sem eliminar a possibilidade da legitimação ser alcançada pela dissensão, ou seja, pela aceitação de diferenças. Acreditamos, no entanto, que essa “aceitação da diferença”, identificada por Villaça, inclui a aceitação da fragmentação da narrativa em micronarrativas. A este respeito, Adriana Magalhães Rocha, embora referindo-se à pós-modernidade, observa que “a pós-modernidade não irá mais considerar o descontínuo ou o destoante como uma falta a ser eliminada, mas como uma opção deliberada, com forma e função a serem consideradas” (1998, p.29).

A narrativa pós-moderna compõe-se de micronarrativas e exige do leitor que preencha os “vazios” que, por ventura, consiga identificar entre uma micronarrativa e outra ou no interior da mesma micronarrativa. A nova fragmentação é a da multiplicidade que nem sempre se justifica pelo escracho, vai mais além, carregada de silêncios e ironias.

Esta multiplicidade pós-moderna lembra-nos algumas palavras de Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), título da obra que reúne as conferências que o autor foi convidado a fazer no ano de 1984, e foram publicadas postumamente. “Multiplicidade” é a quinta e última conferência do volume, e contém observações importantes a respeito do que o autor observava na literatura de então:

Nesta conferência creio que as remissões às literaturas do passado podem ficar reduzidas ao mínimo, ao quanto basta para demonstrar como em nossa época a literatura se vem impregnando dessa antiga ambição de representar a multiplicidade das relações em ato e potencialidades. (1991, p.127)

(...)

O conhecimento como multiplicidade é um fio que ata as obras maiores, tanto do que se vem chamando de modernismo quanto do que se vem chamando de pós-modernismo, um fio que – para além de todos os rótulos – gostaria de ver desenrolando-se ao longo dos próximos milênios. (Ibidem, p.130)

Relacionamos o “fio da multiplicidade” que Italo Calvino gostaria de ver nas obras do próximo milênio àquilo que Teixeira Coelho (1986) caracterizou como um dos procedimentos de análise e de construção ou reconstrução poética privilegiado pela pós-modernidade: a parataxe. Teixeira Coelho reconhece que a parataxe não é invenção da pós-modernidade, mas observa que parece haver, agora, uma intensificação do seu uso. Vejamos como ele define este procedimento:

Um procedimento que consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une. Não se trata apenas de não dar, de não explicar, essa relação: ela freqüentemente não é conhecida, como ponto de partida, por quem está neste processo de análise e construção (...) A significação final resultará desse processo de coordenação e será necessariamente maior do que a simples soma mecânica que se possa fazer entre os blocos. É como se entre o conjunto dos blocos e a significação final mediasse um vazio, um buraco negro, a ser preenchido pela ação de justaposição, de tal modo que se essa ação não for exercida não haverá aquela significação. A parataxe não admite a figura do receptor passivo: ou ele mergulha no vazio e preenche esse espaço com a sua própria trama ou não haverá significação para ele. (1986, p.104)

Esta citação é útil para observarmos que, na multiplicidade da obra pós-moderna, a fragmentação ou as preocupações teóricas no interior da narrativa não são mais apontadas como aspectos negativos da sua estrutura. Pelo contrário,



como observa Linda Hutcheon, as obras pós-modernas trazem em si o comentário crítico e

têm mostrado que cada vez mais desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal. (1985, p.11)

Em outra vertente da teoria sobre o pós-moderno, José Guilherme Merquior (1980) considera que a mudança do moderno para o pós-moderno se dá dentro do mesmo regime semiótico, a partir da substituição da alegoria de índole “surreal e metafórica”, representada pelo paradigma Kafka-surrealismo, pela alegoria de índole “hiperreal e metonímico”, representada pelo eixo Borges-Beckett. A seu ver, “a literatura pós-moderna genuína assinala um desengajamento ainda maior dos principais elementos da poética modernista: o mito da imagem romântica, a política da recusa e redenção, e a ‘participação nas traves’” (1980, p.38).

Merquior considera a alegoria moderna como de denso existencialismo e “participação nas trevas”, e a pós-moderna como de caráter cerebral do fantástico, chamando de “neomoderno” o primeiro estágio do pós-moderno – “a fase justamente dominada pela obra de escritores ainda bastante ligados às vanguardas modernistas (as conexões Joyce-Beckett e Huidobro-Borges servem de modelo)” (1980, p.22).

Para o nosso estudo, não vamos proceder à uma análise profunda das idéias de Merquior, sobretudo porque ele mesmo destaca, sem se aprofundar, a diferença e a particularidade do nosso Modernismo em relação ao Modernismo europeu:



enquanto, na Europa, o modernismo se banhava numa semiose de escuridão, e o estilo neomodernista retornou à claridade, no Brasil os grandes escritores modernos evitaram resolutamente a obscuridade-padrão do modernismo radical. Caberia a mestres neomodernos como Guimarães Rosa e Clarice Lispector comprometer as letras brasileiras com a 'participação nas trevas'. O que prova o quanto o modernismo brasileiro foi sui generis. (1980, p.38)

O autor não esclarece a diferença entre o neomoderno brasileiro e o europeu. Cita como autor pós-moderno brasileiro apenas Rubem Fonseca, ao lado do polonês Slawomir Mrozek, do inglês Harold Pinter, do austríaco Peter Handke, e do tcheco Milan Kundera, apontando que a estratégia estilística empregada por estes escritores parece ser uma nova marca de microrealismo, acrescentando: "a compará-lo com alguma coisa, esse estilo estaria bem mais próximo da tendência *hiperrealista* nas artes visuais pós-abstratas" (1980, p.38).

O conceito de literatura pós-moderna, ou hiperrealista, dado por José Guilherme Merquior, associa-a a um novo iluminismo no qual a literatura

deveria ser apta a partilhar com a cultura irônica um gosto lúdico herdado das musas modernistas e, ao mesmo tempo, a recusar a cegueira irônica da (contra)cultura. Mas esta recusa passa pelo redimensionamento das relações entre arte e ciência. Não se trata de induzir a literatura a adotar nenhum ingênuo cientificismo; a quimera ilustrada de uma síntese moral harmoniosamente dedutível do progresso das ciências há muito já virou peça de museu. Nem se trata de levá-la a virar as costas ao 'irracional'. Pelo contrário: a verdadeira poética pós-moderna é necessariamente filha de Nietzsche e Freud; é um 'iluminismo' sem restrições intelectualistas, dedicado a compreender também, e até principalmente, 'o lado escuro' do psiquismo no indivíduo e no grupo. (1980, p.25)

A epígrafe deste parágrafo foi tirada do conto “Diário para um conto”, de Julio Cortázar. O modo de o autor pôr em dúvida o gênero conto vai além da mera sugestão do narrador, a própria estrutura da obra foi radicalmente alterada. O conto se constitui num diário composto a partir de inúmeras e variadas tentativas de abordar o assunto que comporia a narrativa, e que só é observado em meio a muitos outros assuntos, aparentemente, dissociados do gênero conto. Diferentemente da dúvida teórica proposta pelo narrador de Mário de Andrade em seu conto “Vestido de preto”, nesta narrativa, a dúvida que se tem não está explícita no que é dito, mas no próprio modo de dizer e calar do narrador. As ironias e os sentidos da narrativa aguardam o trabalho reflexivo do leitor.

Não estudamos o Pós-modernismo pelo viés de oposição ao Modernismo. Preferimos observar, por exemplo, que a fragmentação da narrativa, na arte pós-moderna, é um procedimento que, apontando para além do aspecto lúdico da obra, gera “vazios” e “silêncios” a serem identificados e preenchidos pela participação do leitor. Este aspecto interfere na forma de análise da paródia pós-moderna em relação à moderna, e permite mudanças do posicionamento da crítica face às obras que possuem procedimentos estilísticos inaugurados no Modernismo e intensificados no Pós-modernismo.

O Pós-modernismo se apossa dos paradoxos do mundo atual, e a ironia que produz é alcançada via participação ativa do leitor na concretização da obra.

Alguns teóricos definem a sociedade atual como “sociedade do espetáculo”, como o faz Guy Debord (1995). A este respeito, acreditamos que, nas últimas décadas, o desenvolvimento tecnológico permitiu que as imagens povoassem cada



instante do cotidiano das pessoas, resultando, como um dos principais efeitos do bombardeio de imagens no cotidiano atual, o esfacelamento, cada vez mais intenso, das fronteiras que, antes, separavam experiência e arte, ou, ainda, pondo em xeque as diferenças entre ficção e realidade. Em contrapartida, a arte pós-moderna intensifica, no interior da sua estrutura, a preocupação com a natureza da linguagem, e este é um principais aspectos que observamos na narrativa de Clarice Lispector.

Antes de encerramos este capítulo, quanto à idéia de que a arte pós-moderna é uma prática exclusiva das sociedades mais avançadas, remetemo-nos às palavras de Teixeira Coelho, concordando com ele que,

sob esse ângulo, recoloca-se a afirmação, não tão ingênua e descompromissada assim, de que os países subdesenvolvidos não podem produzir formas culturais desvinculadas da condição econômica rudimentar em que se atolam, formas que pudessem colocar em pé de igualdade com a cultura dos “desenvolvidos”. Reafirma-se a dependência do superestrutura (onde está a arte) em relação ao infraestrutura (a economia), o que é claramente uma balela se entendida em termos rígidos. O Brasil pré-moderno teve um Glauber pós-moderno. (1986, p.62)

Sem negar as diversas influências que atuam nas manifestações artísticas, acreditamos que a Arte seja uma manifestação relacionada de modo direto com os elementos que constituem o lugar onde ela se concretiza. Exemplo disso é que, embora muito se tenha dito a respeito da influência do Barroco europeu no Barroco brasileiro, o nosso Barroco não é um só. Em relação à Arquitetura, fala-se no Barroco de Minas, da Bahia, do Recife, do Rio de Janeiro etc. Mesmo havendo influência externa do Barroco espanhol, por exemplo, isso não elimina a

possibilidade da criação artística local. Também sobre o Romantismo, foi ampla a influência do alemão Goethe na literatura européia, e, mesmo, na literatura brasileira. No entanto, reconhecemos o estilo romântico de Álvares de Azevedo, por exemplo. Com relação ao Pós-modernismo brasileiro, talvez, o que contribua para a dificultar a cristalização de conceitos sobre as obras pós-modernas em nossas letras seja o fato de nos pronunciarmos a respeito do nosso tempo, uma vez que tentamos ler Clarice Lispector e tantos outros autores brasileiros com os olhos do e no tempo presente.

4 ANTES E DEPOIS DO PÓS-MODERNISMO NAS LEITURAS DA OBRA DE CLARICE LISPECTOR

Quem escreve no Brasil de hoje está levantando uma casa, tijolo por tijolo, é este um destino humano humilde e emocionante.

(C. Lispector, “Sobre o conceito de vanguarda”, 1992).

A primeira obra de Clarice Lispector publicada foi o romance *Perto do coração selvagem*, em 1944, que, devido à forma inovadora da estrutura narrativa, foi recebido com entusiasmo pela crítica brasileira, destacando-se o texto crítico “No raiar de Clarice Lispector”, de Antonio Candido, que, como observou Roberto Corrêa dos Santos, “grafa no próprio título seu vislumbre crítico-intuitivo do surgimento, no solo da literatura feita no Brasil, de uma possibilidade de cortes e de diferenças radicais quanto ao ato de conceber e de realizar o trabalho ficcional (1986, p.72).

Nos parágrafos que se seguem, abordaremos, primeiramente, a fortuna crítica da obra da autora dos anos 40 aos anos 70. A este respeito, o primeiro trabalho que destacamos é *A escritura de Clarice Lispector*, de Olga de Sá (1979), principalmente o primeiro capítulo, “Fortuna crítica”. Em meio às observações de Olga de Sá, incluímos as nossas, feitas a partir da leitura do próprio texto crítico citado. Em seguida, abordamos algumas leituras mais recentes da obra de Clarice Lispector, já sob a ótica do que se tem chamado de pós-modernismo na literatura brasileira.

Em *A escritura de Clarice Lispector*, Olga de Sá (1979), ao tratar da fortuna crítica da obra clariciana realizada entre os anos 40 e 50, o primeiro crítico citado

é Antonio Candido (1944), com o ensaio “No raiar de Clarice Lispector”. Segundo Olga de Sá, a crítica deste autor ressalta a pesquisa de linguagem e o novo ritmo de ficção na narrativa de *Perto do coração selvagem*, comparando-o aos romances *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. Em nossa leitura do ensaio, observamos que Antonio Candido pontua um aspecto da escrita clariciana que será mais tarde trabalhado pelo crítico Benedito Nunes, isto é, o “drama da linguagem”:

O seu ritmo é um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica, poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea. Os vocábulos são obrigados a perder o seu sentido corrente, para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa, de tal modo que a *língua adquire o mesmo caráter dramático* que o trecho. (1970, p.129⁶. Grifo nosso)

Observação semelhante sobre a linguagem literária da autora foi realizada por Benedito Nunes, no volume *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, de 1989⁷, ao destacar, no romance *A maçã no escuro* (1961), que o conflito da personagem

é um conflito dramático que se estende à própria forma narrativa de *A maçã no escuro*, sobre a qual pende o perigo de simulação e de ocultamento – o risco do discurso que cria a sua matéria e que não pode mostrar sem inventar. A contingência de narrar, transformada numa necessidade cautelosa que perpassa o

⁶ O fragmento em questão foi extraído do texto “No raiar de Clarice Lispector”, In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, mas publicado em 1944, sob forma de dois artigos na *Folha da Manhã*, segundo nota explicativa de Olga de Sá (1979), p. 82.

⁷ Este livro é composto por textos inicialmente publicados em 1973 e revistos pelo autor.



romance, é a contingência desse conflito dramático, desse *drama da linguagem* que se incorpora à forma narrativa, minando-a internamente. (1989, p.53)

Nas duas citações, os críticos observam a peculiaridade da linguagem de Clarice Lispector, aspecto que foi responsável, em alguns casos, pelo uso da expressão “estilo singular” para designar a linguagem literária da autora.

Outro crítico destacado por Olga de Sá é Sérgio Milliet, em seu *Diário Crítico* (1944). Este autor ressalta, positivamente, na obra estreante de Clarice Lispector, o estilo exuberante, a volúpia da palavra e da frase, a riqueza de imagens, o processo de constante modificação do sentido das palavras, o estilo pessoal; e, negativamente, observa a reinteração como um processo redundante e empobrecedor. O entusiasmo inicial com o qual critica *Perto do coração selvagem*, de 1944, e *O lustre*, de 1946, não permanece ao escrever sobre o romance *A cidade sitiada*, de 1949, para ele, obra de “deformação sintática e vocabular”. Mas, embora apontando falhas na estrutura da obra, Sérgio Milliet destaca o distanciamento da narrativa de Clarice em relação aos “modismos modernistas”.

Álvaro Lins, em seu primeiro artigo publicado sobre *Perto do coração selvagem*, “A experiência incompleta: Clarisse (sic) Lispector”, de 1944, relaciona a narrativa ao romance lírico e ao realismo mágico, como observa Olga de Sá, por considerar que “a apresentação da realidade na narrativa se dá com um caráter de sonho, de super-realidade” (1979, p.33). Observamos que o crítico, além de praticar a crítica voltada para aspectos psicológicos e biográficos, relacionando traços da protagonista à personalidade da autora, pratica, também, a crítica de

influência, ao destacar que *Perto do coração selvagem* é “um romance original nas nossas letras”, mas não na literatura universal, relacionando os processos técnicos da autora aos utilizados por James Joyce e Virginia Woolf. Neste primeiro artigo, Álvaro Lins critica negativamente *Perto do coração selvagem* como um romance de estrutura incompleta como obra de ficção, e censura a narrativa por usar recursos da poesia. Em artigo de 1946, intensifica ainda mais este parecer ao considerar que o segundo livro da autora, *O lustre* (1946), é uma continuação do primeiro. Para Lins,

romances mutilados e incompletos, são os dois livros publicados pela Sra. Clarisse Lispector, transmitindo ambos nas últimas páginas a sensação de que alguma coisa deixou de ser captada ou dominada pela autora no processo da arte de ficção. (1946, p.192)

Sérgio Buarque de Holanda, em artigo publicado no *Diário carioca*, em 1950, e, posteriormente, na revista *Remate de Males*, é mais um crítico que aproxima os nomes de Oswald de Andrade e Clarice Lispector, considerando que a autora “funda-se na ambição de se apropriar de uma forma – uma técnica – mais em consonância com os temas abordados do que o são os recursos tradicionais da ficção, nascidos e sancionados em épocas de mais aparente estabilidade” (1989, p.178). O crítico aproxima os dois autores por considerar que ambos utilizam técnicas da poesia em suas respectivas prosas. Segundo ele, Oswald, “utilizando, com singular destreza e notável senso do cômico, um tipo de narração simultaneísta e um estilo elíptico”, não inaugurava nenhum novo gênero, enquanto Clarice “funda-se no mesmo empenho de dar voz articulada às

mudanças, por vezes radicais, que se vão operando na condição e na consciência dos homens” (1989, p.178).

No final dos anos 50, Roberto Schwarz escreve um artigo que, segundo Olga de Sá, é significativo para a fortuna crítica de *Perto do coração selvagem*. Chama-se “Perto do coração selvagem”, e foi publicado no volume *A sereia e o desconfiado. Ensaaios críticos*, em 1960. Em nossa leitura deste artigo, observamos que, para Schwarz, a falta de elos entre os episódios do romance é um aspecto positivo da sua composição, e a fragmentação se dá em função da narrativa dos microrelatos, pois observa o crítico, “mais do que apresentar ao leitor o *histórico* do isolamento, Clarice Lispector micro-relata os *momentos* em que este mais se manifesta. O romance é, por isso mesmo, desprovido de estrutura definida (o que não tem a ver com carência)” (1960, p.38).

Neli Edite Santos (1999) classifica como “críticas fundantes” as praticadas por Sérgio Milliet, Álvaro Lins, Antonio Candido e Roberto Schwarz. Seu trabalho apresenta uma trajetória da crítica jornalística desde a estréia de Clarice Lispector até os anos 90, e é uma fonte de consulta para os que desejam acompanhar a recepção da obra de Clarice no meio jornalístico.

Entre as décadas de 60 e 70, Clarice Lispector publica várias obras. Segundo Olga de Sá, em 1960, Eduardo Portella escreve um artigo de circunstância no *Jornal do Comércio*, no qual apresenta a autora como “a grande ficcionista dentre a geração que surgia sobre os destroços da grande guerra”, e no qual “percebe que a técnica clariciana do conto obedece a uma ordenação estrutural, capaz de violar as concepções e esquemas naturalistas acerca do gênero” (SÁ, 1979, p.41).



O grande divisor na fortuna crítica de Clarice Lispector, conforme constatou Arnaldo Franco Junior⁸, é Benedito Nunes, pois, ao discordar das leituras que relacionam a obra da autora ao existencialismo sartriano, aproxima-a, muitas vezes, da filosofia de Heidegger, e abre o caminho para novas leituras sobre a obra da autora. A este respeito, Diane Marting observa que,

as discussões sobre a modernidade filosófica de Clarice Lispector, empreendidas até agora, têm focado principalmente a presença de afinidades entre suas obras e o existencialismo do pós-guerra. O crítico Benedito Nunes tem sido o líder em comparar os temas das primeiras ficções de Clarice Lispector a conceitos kierkegaardianos e heideggerianos, e muitos outros críticos o têm seguido. (1998, p434)⁹

Ao observar que, para Heidegger, a angústia é um sentimento diferente do medo, que tem por objeto “o *ser-no-mundo*”, e durante o qual a existência humana é instantaneamente revelada, numa penosa experiência de isolamento metafísico (...) Isolamento essencial e paradoxal –, e que, por meio desse sentimento, o homem pode “encontrar a sua realidade de ser existente; mas é para escapar da angústia que ele se refugia no cotidiano” (NUNES, 1969, p.94), Benedito Nunes descreve a náusea não como simples descoberta da existência, mas, como descoberta de que esse fato é contingente e totalmente gratuito. A náusea, assim descrita, para Benedito Nunes, “é o momento excepcional,

⁸ FRANCO JUNIOR, Arnaldo. (Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP), aula da disciplina “Grandes autores da literatura brasileira: Clarice Lispector”, 1º sem. de 2001.

⁹ previous discussions of Clarice Lispector's philosophical modernity have primarily focused on the presence of affinities between her works and postwar existentialism. Brazilian critic Benedito Nunes has been the leader in comparing themes in her early fictions to Kierkegaardian and Heideggerian concepts, and many other critics have followed. (1998, p.434). (Tradução nossa).

privilegiado, por que passam os personagens de Clarice Lispector nas crises decisivas” (1969, p.97-8).

Luiz Costa Lima, no volume *Por que literatura*, ao tratar do romance *Paixão segundo G.H.*, observa que há uma aproximação entre personagem e autora, sem confundir a obra com uma biografia, preferindo, “por efeito desta ruptura das fronteiras tradicionais do imaginário” não chamar a obra de romance, reconhecendo, no entanto, que se trata “sem dúvida de obra de ficção” (1969, p.122). O crítico observa, quase no final do seu trabalho, que,

implícita à feitura da *Paixão* aparecia a pergunta sobre qual o uso humano da literatura (...) A mudança das fronteiras do imaginário, a mudança das relações do personagem com a autora, a própria mudança no comportamento de GH têm por pressuposto a existência prática, daquela pergunta: por que a literatura? (1969, p.123)

Luiz Costa Lima observa que *A paixão segundo G.H.* problematiza a literatura e a religião, considerando que “esta é a primeira vez, na literatura brasileira, que a religião é posta em discussão” (1969, p.123).

Nos anos 70, Affonso Romano de Sant’Anna, na mesma linha de Olga de Sá, realiza a leitura da obra clariciana do ponto de vista da epifania. Na análise estrutural dos livros de conto *Laços de família* (1960) e *Legião estrangeira* (1964), Sant’Anna, a partir da observação de que “os textos da autora desinteressam-se dos referentes externos”, considera que a literatura de Lispector não é realista, mas simbolista, e concebe-a como “um estranhamento no quadro da nossa ficção” (1974, p.185).



Afrânio Coutinho, em reedição dos cinco volumes de *A literatura no Brasil*, não reconhece a possibilidade de um projeto novo na obra da autora em relação à estrutura romanesca oitocentista, pelo contrário, considera que da redução ao prisma subjetivo e da abstração conseqüente resulta a debilidade romanesca de Clarice Lispector. Coutinho observa que a “desarticulação da ficção com a realidade” é um aspecto negativo da obra clariciana (1979, p.458).

A esta crítica de Afrânio Coutinho se opõem as palavras de Silviano Santiago em “A aula inaugural de Clarice”, ao observar que

A trama novelesca de Clarice não reflui da, nem conflui para a história literária escrita em moldes oitocentista, para a história como entendida naquele contexto. É um rio que inaugura o seu próprio curso para, como a serpente uróboro, desaguar na nascente. A literatura é literatura. (1999, p.16)

Fábio Lucas, no artigo “Clarice Lispector e o impasse da narrativa contemporânea”, aponta, como o fez Antonio Candido por ocasião da estréia da autora, a contemporaneidade da literatura de Clarice. Lucas observa que

a narrativa de Clarice Lispector é contemporânea de um estado em que a articulação de episódios dramáticos vem utilizando abundantemente outros meios de comunicação diferentes da forma romanesca e em que o herói cedeu lugar ao discurso que posiciona a própria natureza da expressão verbal. Assim, podemos dizer metaforicamente que o herói da ficção contemporânea é o discurso narrativo. (1987, p.49)

Este autor relaciona a literatura da autora com aquela que foge ao paradigma dos oitocentos na literatura ocidental, e reconhece que a obra de Clarice Lispector



não veio para completar uma tradição ou prolongar uma tendência. Antes, pôs-se no horizonte da desautomatização da mensagem romanesca brasileira, pois deixou de amoldar-se ao gosto predominante e de satisfazer às expectativas já codificadas. Inicia-se com a crise do enredo e da personagem. (1987, p.50)

Compartilhando de idéia semelhante quanto à contemporaneidade da narrativa clariciana, Benedito Nunes aponta para a crise da representação com as seguintes observações:

Temendo cair na “mentira” da narração, o ficcionista dos nossos dias, que passou a desconfiar de si mesmo, e que procura opor às significações objetivadas o fluxo da linguagem, também esvaziou o próprio objeto da ficção. Será impossível narrar sem questionar a forma da narrativa e o sentido mesmo da realidade. A obra de Clarice Lispector, que se desliga do mito e se volta sobre si mesma, participa desse esvaziamento do romanesco na literatura contemporânea. (1989, p.154)

A análise dos dois últimos autores citados debruça-se sobre a metalinguagem que se volta para a natureza do literário, problematizada na narrativa de Clarice Lispector.

A preocupação da autora com o assunto literatura pode ser também observada nas palavras que ela, algumas vezes, proferiu em conferência e que, mais tarde, foram publicadas na revista *Remate de Males*, com o título “Sobre o conceito de vanguarda”. Neste texto, Clarice Lispector, tentando abordar o assunto vanguarda literária brasileira, conclui que “cada sintaxe nova abre então pequenas novas liberdades. Não as liberdades arbitrárias de quem pretende

‘variar’, mas uma liberdade mais verdadeira, e esta consiste em descobrir que se é livre” (1992, p.124).

Nos anos 80, muitas leituras da obra clariciana enfatizaram o conteúdo filosófico em detrimento à análise de outros aspectos que norteiam o texto da autora. Um exemplo disso é o trabalho de Maria Terezinha Martins sobre o narrador clariciano que, com ênfase no existencialismo, considera que “a linguagem metafísica da obra de Clarice Lispector constrói um mundo que se opõe sensivelmente à narrativa realista que prima pelo encadeamento dos fatos, sucessão dos detalhes que conduzem ao todo” (1988, p.14).

Gilda de Mello e Souza, ao tratar de *A maçã no escuro*, observa que a autora está preocupada em captar o instante insignificante e convertê-lo em significativo: “Ela é, assim, o que se poderia chamar de ‘romancista do instante’, no sentido, por exemplo, em que há romancista do presente e romancista da memória. E com o tempo escasso que medeia entre o ser e o nada, tece toda a sua narrativa” (1980, p.30-1).

Em 1986, Roberto Corrêa dos Santos publica as análises de cinco contos do livro *Laços de família* (1960), com objetivo “prático-teórico” de estabelecer um perfil da escritura de Clarice “ali e só em cada texto”. Conclui o trabalho enfatizando o quanto a obra de Clarice é multifacetada e

ligada apenas pela data de estréia ao que se chamou de *geração*, constituiu-se quase como um corpo estranho, em relação às principais tópicos de nossa moderna ficção, e imprimiu – no percurso tão cheio de atalhos como o da literatura feita no Brasil – mais que um estilo, sinais da improvável separação das linguagens, da proliferação das imagens, da avaliação dos atos, da iluminação brutal do cotidiano,

da restauração dos objetos, da desconstrução da ordem e da boa consciência, da invasão da zona do sagrado. (1986, p.80)

Trabalhos mais recentes apontam a presença de marcas do Pós-modernismo na obra de Clarice Lispector. Earl E. Fitz, em capítulo sobre o lugar de Clarice Lispector na história da literatura brasileira, observa que

a força da ficção de Lispector, seu inconfundível estilo, sua estrutura “aberta”, e suas variações sobre uma única linha temática (o retrato do inconsciente humano), todos esses fatores tendem a solidificar sua posição como líder na vanguarda pós-Segunda Guerra Mundial dos romancistas revisionistas e contistas no Brasil e na América Espanhola, uma vanguarda que encontra paralelo na ascese do pós-modernismo na literatura ocidental. (1985, p.33)¹⁰

Em outro estudo, já referido no terceiro capítulo deste trabalho, ao identificar o silêncio como traço da literatura pós-moderna, Fitz considera que “os romances e contos de Clarice Lispector são exemplos de escrita tida como ‘pós-modernista’, escrita que tem como assunto fundamental a própria natureza da ficção, os processos pelos quais ela transmite sua mensagem” (1987, p.420)¹¹. E observa que o silêncio identificado por Hassan, Sontag, Steiner e outros como marca distinta da ficção pós-modernista é o tipo de silêncio que a autora pratica em sua obra.

¹⁰ The power of Lispector’s fiction, her unmistakable style, her “open” structures, and her variations on a single thematic line (the depiction of human consciousness) all tend to solidify her position as a leader in the post-World War II vanguard of revisionist novelists and short-story writers in Brazil and Spanish America, a vanguard that parallels the rise of postmodernism in Western literature. (1985, p.33). (Tradução nossa).

¹¹ The novels and stories of Clarice Lispector exemplify the kind of writing described as ‘postmodernist’, writing that takes as a primary subject the nature of fiction itself, the processes through which it makes its statement. (1987, p.420). (Tradução nossa).

Diane E. Marting, por sua vez, ao tratar da narrativa “Seco estudo de cavalos”, do livro *Onde estivestes de noite* (1974), discute a presença da fragmentação da narrativa salientando que

uma das mais notáveis características (pós)modernas de “Cavalos” é sua narrativa fragmentada. Jean-François Lyotard e outros teóricos do pós-moderno criticam as qualidades totalizantes do “le grand récit”, a ‘Grande História’, ou ‘Grande Narrativa’. A rejeição a narrativas mestras tão excessivas, tem, no mundo Anglo-Americano, separado o Modernismo do Pós-modernismo, e, na América Latina, a ficção tradicional da vanguarda. (1998, p.434)¹²

No final dos anos 90, destacamos a tese de doutorado de Arnaldo Franco Junior, na qual o autor estuda o papel do *kitsch* e do mau gosto na obra de Clarice Lispector e Dalton Trevisan. Segundo Franco Junior, as obras destes autores estão entre as que, “dada a sua natureza metalingüística, também dialogam com o que é herdado do Modernismo e do Projeto da Modernidade” (1999, p.12), a partir da utilização crítica do *kitsch* e do mau gosto.

Jeana Laura da Cunha Santos, em *A estética da melancolia em Clarice Lispector*, ao analisar as obras *A paixão segundo G.H.* (1964), *A maçã no escuro* (1961) e *Água viva* (1973), ancora a narrativa da autora “entre os limites do paradoxo”, e, questionando-se se muitos dos aspectos de sua narrativa não são sintomas de uma melancolia tardia, informa que busca resguardar na “modernidade tardia” de Clarice Lispector

¹² One of most salient (post)modern characteristics of ‘Cavalos’ is its narrative fragmentariness. Jean-François Lyotard and other theorists of the postmodern criticize the totalizing qualities of “le grand récit”, the Great “Story” or “Grand narrative”. The rejection of such overarching master narratives has, in the Anglo- American World, separated Modernism from Postmodernism, and, in Latin American, traditional fiction from the avant-garde. (1998, p.434). (Tradução nossa).



os aspectos trazidos até a pós-modernidade, como o inacabado de seus textos, a estrutura aberta, e, principalmente, a relação entre as dicotomias radicalizadas, revelada num texto em que o paradoxo melancólico consegue misturar incerteza e esperança, dor e alegria, silêncio e palavra, fracasso e sucesso, sem jamais anular um termo em detrimento do outro. Ao operar no mesmo campo de tensão mencionado por Huyssen, questionando os princípios da modernidade (sistema patriarcal capitalista, instituições, formas de poder), Clarice torna-se fundamentalmente pós-moderna e moderna a um só tempo. (2000, p.154-5)

Edgar César Nolasco, buscando abordar o lugar do autor/leitor nas obras *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) e *Água viva* (1973), observa que, nestes tempos pós-modernos, não se decreta mais a ‘morte do autor’, “indaga-se sobre o ‘lugar’ que este autor/ator representa na teatralidade textual, dividindo com o leitor o mesmo espetáculo da/na escrita” (2001, p.23). E acrescenta:

o escritor subscreve-se a si nesse processo, apresentando-se como um tema da produção e ao mesmo tempo questionando a (im)possibilidade dessa produção nos dias de hoje. Tal é o processo de criação de Clarice Lispector. Seus pequenos textos – crônicas, anotações e fragmentos – são um exemplo dessa questão. (2001, p.32)

Das leituras mais recentes que se tem feito da obra de Clarice Lispector observa-se uma literatura com traços e preocupações pós-modernas. Este fenômeno é possível porque, como observa João Almino,

na medida em que a crítica caminha em direção a novos campos de interesse, as obras de autores como Machado de Assis e Clarice Lispector caminham com ela. É



inegável que as grandes perspectivas do passado, os temas épicos e os romances de formação têm cedido espaço para uma percepção parcial da realidade, para os temas étnicos ou de gênero, para assuntos específicos da vida cotidiana e para o fragmento. (2000, p.75)

A obra de Clarice Lispector encerra em sua estrutura elementos que possibilitam ao leitor participar ativamente da reconstrução do próprio texto. Retomando a metáfora de Clarice Lispector, na epígrafe deste parágrafo, a casa que cada autor constrói com a sua obra é pouco a pouco reconstruída, num trabalho contínuo que pode durar para sempre, desde que a obra permita a participação de novos leitores.



5 ANÁLISES DOS CONTOS

5.1 “O jantar” (1952) – Impossibilidade de narrar narrando

O conto “O jantar” foi publicado em 1952, na obra *Alguns contos*, pelo Ministério da Educação e Saúde, e na obra *Laços de família*, em 1960, pela editora Francisco Alves.

A análise realizada neste trabalho utilizou a edição publicada pelo Ministério da Educação e Saúde em 1952.

Para Fábio Lucas, “o ponto extremo do náusea pode ser buscado neste conto narrado em primeira pessoa masculina, em que o narrador observa, repugnado e com angústia, a refeição de um velho num restaurante” (1982, p.142). Chamamos a atenção, porém, para algumas análises que se concentram no plano do enunciado em detrimento da análise do plano da enunciação, pois o narrador deste conto é capaz de nos fazer acreditar em suas palavras, sem notarmos a ironia disseminada na narrativa. Eis uma das artimanhas da escrita clariciana: nos fazer compactuar com verdades do narrador.

Buscando uma classificação para este conto, poderíamos seguir a classificação estudada por Fábio Lucas e dizer que estamos diante de um “conto de atmosfera”:

mais adequado ao “herói de consciência” do que à personagem de ação. A situação dramática requer, quase sempre, ambientes íntimos, espaços circunscritos – uma alcova, um terraço, um restaurante, um vagão de trem, por exemplo – dentro dos quais se pode penetrar na intimidade psicológica da personagem. (1989, p.112)

Porém, o tom confidencial que o narrador assume é simulado, máscara utilizada para constituir uma narrativa semelhante ao conto de atmosfera descrito acima, no entanto, repleta de ironia com o modelo que imita, pois o narrador apenas finge penetrar na intimidade psicológica da personagem.

Affonso Romano de Sant'Anna, ao realizar a análise estrutural dos contos do livro *Laços de família* (1960), observa que o conto "O jantar", embora narrado em primeira pessoa, "assume tom idêntico da narração em terceira do singular desde que o personagem-narrador elege o 'outro' como objeto de sua narração" (1974, p.189). Para nós, fazer o narrador assumir o tom da terceira pessoa é um dos procedimentos irônicos do conto, pois, ao eleger o outro como objeto de sua narração, o texto expõe o narrador em cena, tentando, em vão, penetrar no interior do outro. Assim analisada, a narrativa passa a ter a si mesma como referência, embora de forma bastante discreta em comparação às futuras obras da autora.

O narrador do conto "O jantar" é um observador bem localizado dentro de um restaurante, está numa posição que lhe permite ver outras pessoas sentadas à mesa. Bem posicionado com relação ao ambiente que o cerca, o narrador-observador dedica-se a olhar o "velho-homem" recém-chegado ao restaurante. É a partir daí que a narrativa se inicia : "Ele entrou tarde no restaurante. Certamente ocupara-se até agora em grandes negócios" (AC, p.46).

O tempo é constantemente alterado. Ora observa-se o pretérito perfeito do indicativo, encerrando uma ação concluída, ora o pretérito mais-que-perfeito, como tentativa do narrador divinhar o que se passou na vida do velho homem no momento anterior à chegada deste ao restaurante, ora o presente do indicativo,

assegurando que narrador e velho homem partilham o mesmo instante, ora o futuro do presente (pelo uso do presente com valor de futuro), antecipando o que velho homem fará em seguida: “Ele *entrou* tarde do restaurante. Certamente *ocupara-se* até agora em grandes negócios”/ “*mastiga* devagar o resto de comida ainda na boca/ “Daqui a um segundo, porém, *está* refeito” (AC, p.46-7. Grifo nosso).

O uso constante de advérbios de dúvida no início de algumas assertivas do narrador evidencia que suas observações não são seguras, são suposições que ele tira a respeito do outro que ele observa. Como o narrador machadiano de primeira pessoa, que não dá certeza sobre o que diz do outro, pois faz uso das expressões “certamente”, “poderia ter”, “como se”, “parece”, “imagino”, este narrador, ao narrar o que observa e intui sobre o outro, torna-se parte do texto e passa a ser objeto de observação do leitor. No entanto, a situação que constrói com as palavras sobre o que vê no outro é tão repugnante que é capaz de fazer o leitor não ver com os próprios olhos, concentrando-se apenas na figura do velho homem, deixando de notar que o narrador participa ativamente do jantar e, que, com frequência, utiliza o verbo “ver” com outros sentidos, como no momento em que descreve a voz do velho: “A voz que esperava dele: voz sem réplicas possíveis pela qual *eu via* que jamais se poderia fazer alguma coisa por ele” (AC, p.47). No lugar em que está sendo empregado pelo narrador, podemos dizer que o verbo “ver” tem sentido de “intuir”.

Silviano Santiago, estudando o narrador pós-moderno a partir da análise de alguns contos de Edilberto Coutinho, observa que “a figura do narrador passa a

ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhado seres, fatos e incidentes (e não um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado” (1989, p.43). E considera que

a maioria dos contos de Edilberto se recobrem e se enriquecem pelo enigma que cerca a compreensão do olhar humano na civilização moderna. Por que se olha? Para que se olha? Razão e finalidade do olhar lançado ao outro não se dão à primeira vista, porque se trata de uma diálogo-em-literatura (isto é, expresso por palavras) que, paradoxalmente, fica aquém ou além das palavras. A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. (1989, p.45)

No conto “O jantar”, o narrador também é a figura que se interessa pelo outro, mas o que está sendo narrado é a sua tentativa de narrar o outro. A “incomunicabilidade da experiência”, metaforicamente, se apresenta em “plena glória do jantar”, ou seja, na própria narrativa, que narra, também, a impossibilidade do narrador conhecer o outro com o olhar sem que isso o impeça de narrar.

A auto-referência da linguagem não é explícita, pelo contrário, observa-se por meio do uso de algumas expressões metalingüísticas como: “Eu anotava tudo já sem discriminar” (AC, p.48); “E exatamente como se não suportasse mais – o quê? - pega rápido no guardanapo” (AC, p.47). O texto se auto-refere de forma atenuada, em comparação com outros textos da autora, mas já desvelando o ato de narrar a partir das tentativas do narrador captar a intimidade do outro que ele vê.



Como verificamos no capítulo dois deste trabalho, desde a obra *Memórias sentimentais de João Miramar*, fala-se em linguagem cinematográfica para se reportar ao texto literário. Na narrativa de “O jantar”, o olhar do narrador funciona como uma câmera filmadora móvel, que ora fixa o velho homem com uma certa distância, ora aproxima-se o máximo que pode, e ora, ainda, gira em torno do restaurante: “Quando fitei-o de novo ele estava em plena glória do jantar” (AC, p.47) / “Com a mão pesada e cabeluda, onde na palma as linhas eram cravadas com tal fatalidade, faz um gesto de pensamento” / “O restaurante parecia irradiar-se com dupla força (...)” (AC, p.49). Podemos observar, então, que o modo como o narrador descreve o que ele vê faz os seus olhos se assemelhem a um tipo de olho-câmera funcionando em *zoom*: ora aproxima-se, conseguindo, neste movimento, fixar detalhes quase imperceptíveis para um observador localizado em mesa diferente daquela em se encontra o observado, nesse instante, enxergando as linhas cravadas das mãos do outro, o azeite que lhe umedece os lábios, a lágrima que desce dos seus olhos, o cansaço das pupilas; ora afasta-se, girando em torno do restaurante e sobre ele mesmo, indicando que ele, como o outro, encontra-se sentado, comendo e olhando.

Há um jogo freqüente de justaposição das imagens do velho e da carne que está no prato do observador, pois, logo após o narrador-personagem observar o velho abocanhando a carne, ele olha para carne do seu próprio prato: “Em breve levava um pedaço à certa altura do rosto e, como se tivesse que apanhá-lo em voo, abocanhou-o num arrebatamento de cabeça. Olhei para o meu parto” (AC, 47).

¹⁹ Segundo Charney, o autor brasileiro “não é o narrador, mas antes o múltiplo que interpreta o narrador, bem como todo o resto da narrativa” (1981, p.159) (Apud: RUI DE LIMA, *Teoria da Literatura*, 1988, p.18).

Comer e olhar se confundem, e o prato que o narrador-observador come com os olhos é o outro: “Eu não podia mais, a carne no meu prato era crua, eu é que não podia mais. Porém *ele – ele* comia” (AC, p.48. Grifo nosso). É importante destacarmos a repetição do pronome pessoal “ele”, nos fazendo pensar na ironia dessa construção, pois, simulando reforçar a idéia de que apenas o outro está comendo, por meio da repetição do pronome pessoal “ele”, acaba por nos fazer pensar que o narrador, também um “ele”, comia, mas, nesse momento, não com a boca, e sim com os olhos: “No momento em que eu levava o garfo à boca, olheio-o/ Continuei comendo e olhando” (AC, p.46). O narrador não tira os olhos do velho para mastigar, nem mesmo para cortar a carne do seu prato: “Eu já ia cortar a carne de novo, quando o vi parar inteiramente” (AC, p.47). Ele tanto come com a boca, no sentido de mastigar para engolir o alimento, quanto com os olhos, no sentido de ver para descrever a carne crua.

Não é pelas palavras do narrador que observamos o quanto ele e o velho se aproximam em suas atitudes ferozes, mas pela ironia que autoria implícita¹³ produz na linguagem, disseminando semelhanças entre estas duas personagens: “Eu é que já comia devagar, um pouco nauseado sem saber porque, participando *também* não sabia de que”/ “Inclino-me sobre a carne perdido.”/ (...) vejo que *também* ele se inclinou com os cotovelos” (AC, p.49) / “*Ambos* permanecemos em silêncio no centro do salão” (AC, p.50. Grifo nosso).

¹³ Segundo Chatman, o autor implícito “não é o narrador, mas antes o princípio que inventou o narrador, bem como todo o resto da narração” (1981, p.155) (Apud. REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina., 1988, p. 18).



Em alguns momentos, sobressai a diferença do modo de portar-se à mesa entre estes dois homens que comem no restaurante. A este respeito, ressaltamos a leitura de Arnaldo Franco Junior que, ao analisar o uso crítico de elementos do *kitsch* no conto, observa que o narrador descreve de tal modo repugnante o portar-se do velho homem para comer no restaurante que faz o leitor partilhar “uma mesma perspectiva comum, um núcleo de valores necessariamente situados nos limites do imaginário social da classe média – como *kitsch*, nota de mau gosto e vulgaridade que, por sua dissonância no ambiente do restaurante, repugna e atrai” (1999, p.132-3). É essa mesma atração pelo mau gosto que prende o leitor na armadilha da narrativa clariciana, pois, acreditando no narrador que mastiga e corta a carne com educação, ele tende a deixar de perceber-se como mais um ser faminto participando da narrativa.

É importante notar que, enquanto que o velho homem comporta-se mal por comer com ferocidade a carne de seu prato, o narrador também não é elegante no seu modo de observar, insistentemente, o outro: “Parei em guarda” (AC, p.47)/ “Desta vez foste bem agarrado, velho” (AC, p.50).

O que este narrador quer capturar no outro, e que ele próprio assume não saber o que é, pertence à ordem do emotivo. Pode ser o prazer ou a dor do outro, mas é algo que não se pode tirar da pura aparência que o outro deixa ver. As tentativas de o narrador abordar algum tipo de emoção do velho homem são muitas, todas fracassadas: “De repente ei-lo a estremecer todo, levando o guardanapo aos olhos e parando numa brutalidade que me enleva ...” (AC, p.48) / “Imagino ouvir um soluço” (AC, p.50)/ “O patriarca estava chorando por dentro.

A ira me asfixiava” (AC, p.51) / “Procuo aproveitar esse momento, em que ele não possui mais o próprio rosto. Mas é inútil. A grande aparência que vejo é desconhecida, majestosa, cruel e cega” (AC, p.50).

Sem conseguir capturar qualquer sentimento ou pensamento do outro, o narrador tenta, com os olhos e as palavras, insistentemente, capturar e descrever o outro, conseguindo fazer o leitor acompanhá-lo na sensação de nojo que exala dessa descrição. Nojo conseguido com a contraposição das imagens da carne e do velho homem. Porém, torna-se importante notar que a crueldade do autor implícito não poupa o narrador nem o leitor. Para quem estiver disposto a ver além do olho-câmera que ele constitui, observará que o velho é a carne do prato do narrador, o texto, a carne no prato do leitor, todos ávidos por enxergar as tais emoções que o narrador anseia ver no velho homem. Homem, narrador e leitor são figuras manipuladas pelo poder de manipulação da linguagem elaborada pelo autor implícito.

A descrição que o narrador faz do velho tanto aponta para a sua força, atendo-se ao seu modo feroz de comer e ao tom impositivo de sua voz, por exemplo, quanto para a sua fraqueza, tentando capturar qualquer sentimento que o velho deixe escapar por meio dos seus gestos. Constantemente, o narrador prende-se à descrição dos olhos do velho buscando alguma emoção, mas as suspeitas de que algo será expresso não se realizam. Sem conseguir compreender-lhe os gestos, pois, reconhece, “Diz com a mímica o máximo que pode, e eu, eu não compreendo” (AC, p.49), o narrador descreve o velho a partir da sua roupa, da sua idade, das escolhas de comida no restaurante, das expressões faciais, dos gestos, e,

com isso, cria tentativas de iniciar uma narrativa intimista, mas, com frequência, desiste, trazendo à tona a problemática da representação na narrativa atual: “Abandono com certa decisão o garfo no prato, eu próprio com um aperto insuportável na garganta, furioso, quebrado em submissão” (AC, p.48).

Ao final do conto, o narrador, após descrever a saída do velho, acrescenta: “Mas eu sou um homem ainda”, como quem se dá conta de que esteve comendo com ferocidade a imagem que o outro lhe dava, e, agora, encontra-se sozinho novamente.

No último parágrafo do conto, estão alguns elementos mais conflitantes para a leitura que se queira pouco participativa da narrativa. Vejamos:

Quando me traíram ou assassinaram, quando alguém foi embora para sempre, ou perdi o que de melhor me restava, ou quando soube que vou morrer – eu não como. Não sou ainda esta potência, esta construção, esta ruína. Empurro o prato, rejeito a carne e seu sangue. (AC, p.51)

A falta de paralelismo do tempo verbal não facilita o desfecho do conto, para nós, leitores, pelo contrário, com o final aparentemente desconexo, a narrativa exige a participação do leitor capaz de observar, por exemplo, que, se o narrador diz empurrar o prato, isto foi o que o velho homem fez quando terminou o jantar: “Ingere tudo, porém, faz uma careta e, crescido, alimentado, afasta o prato” (AC, p.50), ou, ainda, que, se a carne no prato do narrador é o velho homem, não foi ele quem o empurrou, mas a própria carne crua foi embora à revelia do narrador: “Sem que eu possa fazer nada, põe o chapéu acariciando a gravata ao espelho. Atravessa o aspecto luminoso do salão, desaparece” (AC, p.51).

Portanto, como já observamos acima, é preciso evitar a armadilha do autor implícito e duvidar do narrador. Induzidos por este narrador, poderíamos concluir, ingenuamente, que não ser ainda a potência em ruína do velho homem de negócios é rejeitar a carne ou, metaforicamente, o prazer, diante do sofrimento. Porém, desde que nos apercebemos que a carne do narrador, homem da palavra, não é a que está morta, mas a viva, entendemos que o conto não é uma história sobre o mau comportamento de um velho poderoso numa mesa de restaurante, mas a narrativa da impossibilidade de um homem captar o mistério de um outro à sua frente, objeto de sua curiosidade, ambos igualmente grotescos por agirem de modo feroz.

Sem conseguir abarcar o outro em profundidade, mas apenas na superfície da aparência, o narrador simula, engana, escamoteia, diz o contrário, mas se dá ao leitor para ser observado a cada vez em que a narrativa é atualizada pela leitura.

Por que a falta de paralelismo verbal? Talvez efeito de embriaguez por causa do vinho, já que o narrador, também, esteve bebendo? Antes de tentarmos uma resposta, vejamos a cena em que esta informação é dada ao leitor:

Nada mais acontecia. O restaurante parecia irradiar-se com dupla força sob o tilintar dos vidros e talheres: na dura coroa brilhante da sala os murmúrios cresciam e se apaziguavam em vaga doce, a mulher de chapéu grande sorria de olhos entrefechados, tão magra e bela, o “garçon” derramava com lentidão o vinho no meu copo. Mas eis que ele faz um gesto. (AC, p.49)

Observa-se, tanto no parágrafo final quanto neste acima, de modo mais explícito, o caráter performático da linguagem de Clarice Lispector. Também o narrador “diz com a mímica o máximo que pode”, mas, como Olga de Sá

observou sobre a narrativa de Clarice Lispector: “a outra face do ser é obscura e misteriosa, escondida, talvez impossível de se ‘escrever’. Talvez a linguagem não a atinja nunca” (1982, p.156). A linguagem que o narrador utiliza não nos deixa ver a sua outra face, no entanto, permitiu-nos observá-lo tentando ir além do que a aparência do velho permite que se veja.

5.2 “A menor mulher do mundo” (1960) – Simulacros

O conto “A menor mulher do mundo” foi publicado pela primeira vez na obra *Laços de Família*, em 1960.

Em comparação com o conto anterior, observamos que, enquanto o narrador de “O jantar” assume a impossibilidade de narrar o que se passa no interior da personagem, neste conto, o narrador devassa o interior das personagens e utiliza palavras de incerteza para empregar expressões vagas, clichês: “Obedecendo talvez à necessidade que às vezes a Natureza tem de exceder a si própria” (LF, p.87)/ “Por um instante, no zumbido do calor, foi *como se* o francês tivesse chegado à conclusão última. Na certa, apenas por não ser louco, é que sua alma não desvairou nem perdeu os limites.” (LF, p.88)/ “Mas *pelo menos* ocupou-se em tomar notas. Quem não tomou notas é que teve de se arranjar como pôde (LF, p.96).

Arnaldo Franco Junior, ao analisar este conto em sua tese de doutorado, observa que

O conto apresenta a mesma estrutura e a inspiração crítica de “O jantar”: afirma um eixo de oposições binárias para, instalada a reversão permanente do sentido dos

signos, ultrapassá-la criticamente, desautomatizando a recepção do leitor. É visível neste conto o trabalho com a *aderência* ao ponto de vista alheio que caracteriza a estratégia crítica de encenação do narrador clariceano. (1999, p.139)

Neste sentido de “aderência” ao ponto de vista alheio, concordamos que, como no conto “O jantar”, o narrador clariciano adjetiva o outro de forma insistente e irônica, conseguindo fazer o leitor ver através de seus olhos até que este consiga livrar-se do automatismo que cerca as palavras para situar-se com os seus próprios olhos na narrativa.

No início, o narrador nos informa que, na África, o pesquisador Marcel Pretre, em contato com os pigmeus, ficou sabendo da existência de povo menor em florestas distantes e partiu ao encontro deste. No Congo Central, encontrou a menor mulher do mundo e deu-lhe o apelido de “Pequena Flor”.

Enquanto na África o pesquisador tenta classificar o seu achado, em outro lugar, a fotografia da “Pequena Flor” é publicada no suplemento colorido dos jornais de domingo, e seis ocorrências da recepção que esta imagem teve nos lares são narradas antes de a narrativa voltar-se para o lugar de origem, onde o pesquisador e a menor mulher do mundo ainda se confrontavam. O texto termina bruscamente com a fala de uma velha fechando o jornal.

A quinta recepção da notícia do jornal apresenta uma nova narrativa. Um menino, ao ver o retrato da menor mulher do mundo, tem uma idéia. Enquanto conta a sua idéia para a mãe, esta se lembra “do que uma cozinheira lhe contara do tempo de orfanato” (LF, p.91). Nesta micronarrativa, o narrador onisciente, empregando a terceira pessoa do singular, aproxima-se o mais que pode do

pensamento da personagem, quase nos fazendo acreditar que se trata do discurso indireto-livre:

A mãe dele estava nesse instante enrolando os cabelos em frente ao espelho do banheiro, e lembrou-se do que uma cozinheira lhe contara do tempo de orfanato. Não tendo boneca com que brincar, e a maternidade já pulsando terrível no coração das órfãs, as meninas sabidas haviam escondido da freira a morte de uma das garotas. Guardaram o cadáver num armário até a freira sair, e brincaram com a menina morta, deram-lhe banhos e comidinhas, puseram-na de castigo somente para depois poder beijá-la, consolando-a. Disso a mãe se lembrou no banheiro, e abaixou mãos pensas, cheias de grampos. E considerou a cruel necessidade de amar. Considerou a malignidade de *nosso* desejo de ser feliz. Considerou a malignidade de *nosso* desejo de ser feliz. Considerou a ferocidade com que *queremos* brincar. E o número de vezes em que *mataremos* por amor. (LF, p.91. Grifo nosso)

Observa-se o uso do pronome possessivo e dos verbos na primeira pessoa do plural, fundindo narrador e personagem e, abrindo a possibilidade de identificação do leitor com as idéias expostas. O tempo verbal é alterado do presente do indicativo (brincamos) para o futuro do presente do indicativo (mataremos).

As quatro primeiras narrativas da recepção da notícia nos lares são rápidas; a quinta é mais demoradamente introspectiva; e a sexta é onde se concentra a maior parte dos diálogos do conto. Em cada lugar, a fotografia da “Pequena Flor” é captada por diferentes olhares, mas todos filtrados pelo narrador que capta as reações de cada receptor: na primeira, o narrador não se prolonga, usa o discurso direto e informa que a mulher não quis olhar uma segunda vez porque sentiu

aflição; na segunda, ironicamente, ao interpretar o sentimento da senhora face ao retrato da pigméia, usa o velho clichê: “Em outro apartamento uma senhora teve tal perversa ternura pela pequenez da mulher africana que – *sendo tão melhor prevenir que remediar* – jamais se deveria deixar Pequena Flor sozinha com a ternura da senhora” (LF, p.90. Grifo nosso.); na terceira, usando o mesmo tom onisciente anterior, o narrador informa que uma menina de cinco anos de idade, “ficou espantada”, pois naquela casa, até então, ela era “o menor dos seres humanos”; na quarta, o narrador introduz o diálogo entre mãe e filha: “Em outra casa, na sagração da primavera, a moça noiva teve um êxtase de piedade” (LF, p.90); na quinta, um menino, após pensar na possibilidade de, podendo ter a pigméia, dar um susto no irmão, colocando-a em sua cama, pensou, também, que, depois disso, ele e o irmão poderiam brincar com ela; na sexta, a família se reúne para medir o tamanho da imagem publicada no jornal, e marido e esposa acabam se ofendendo por causa do assunto.

No plano da enunciação, constantemente, ocorre a intromissão do narrador onisciente na mente das personagens, permitindo-nos perceber o poder de manipulação que tem este narrador: “Pequena Flor respondeu-lhe que ‘sim’. Que era muito bom ter uma árvore para morar, sua, sua mesmo. Pois – e isso ela não disse, mas seus olhos se tornaram tão escuros que o disseram –, pois é bom possuir, é bom possuir, é bom possuir” (LF, p.95). E, embora sobressaíam, na narrativa, as interpretações irônicas que o narrador faz a respeito de tudo e de todos, adjetivando a Natureza, a pigméia, o pesquisador, as pessoas que olham a fotografia, há, também, a alternância de foco narrativo, ora promovendo a

distância entre narrador e personagens, ora a proximidade, o que contribui para o leitor deixar-se levar pelas idéias deste narrador.

É importante observarmos que nas descrições da Natureza, prevalece a função poética da linguagem em detrimento da função referencial, a floresta é o espaço vivo em texturas, cores e sabores: “Entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre folhas ricas do verde mais preguiçoso (...)”/ “Nos tépidos humores silvestres, que arredondam cedo as frutas e lhes dão uma quase intolerável doçura ao paladar, ela estava grávida” (LF, p.87).

No terceiro parágrafo, o narrador nos conta que Marcel Pretre informaria à imprensa que a pigméia era “escura como um macaco”. Mas, ao descrever como a imagem da menor mulher do mundo foi publicada no jornal, em um outro parágrafo mais à frente, conclui que ela “parecia um cachorro”. Os paradoxos disseminados no texto, uma vez identificados, contribuem para alcançarmos sentidos na narrativa.

A fotografia de Pequena Flor foi publicada no suplemento *colorido* dos jornais de domingo, onde coube em tamanho natural. Enrolada num pano, com barriga em estado adiantado. O nariz chato, a cara preta, os olhos fundos, os pés espalmados. *Parecia um cachorro.* (LF, p.89. Grifo nosso)

Atendo-se à aparência da pigméia, narrador e pesquisador são os sujeitos que a retratam com a palavra, são os sujeitos que produzem, na linguagem, os predicativos do sujeito que representam a pigméia. Discordando entre si, ambos são os portadores das vozes que caracterizam o outro de forma exótica, aproximando-a do reino animal (parecia um cachorro ou escura como um

macaco). A palavra, assim como a fotografia, é um meio de registramos, paralisarmos, representarmos o que temos por realidade, e, assim, substituímos a realidade. Dar-se conta deste aspecto é importante para entendermos o papel do narrador clariciano e chegarmos à compreensão de que, como observou Roberto Reis,

a linguagem é, ainda, uma forma de violência imposta à natureza. Ao dizer “folha” abarco numa única palavra um imenso espectro de *realia* que mantêm entre si enormes e inúmeras diferenças em termos de aparência, cor, espessura, peso, idade, tamanho textura, etc. O signo “folha” reduz a realidade, multifacetada e polimorfa, a um único termo, a um mesmo. Neste sentido, a linguagem não só metaforiza o real, mas o falseia. Mas a linguagem também organiza o real, de tal forma que pensaremos como “real” aquilo que o horizonte da linguagem (e a cultura da qual ela faz parte) articula como tal. A realidade passa a ser conhecida e o mundo, uma vez inserido na ordem simbólica, assume um caráter humano e social. (1992, p.66)

Porém, na narrativa, é mais fácil identificarmos a imagem da Pequena Flor estampada no jornal (a fotografia) como um simulacro, como um elemento que substitui o real sem ressaltar a sua natureza de substituto, de representação, do que a imagem constituída a partir das palavras do narrador. Com relação à fotografia, o narrador nos informa que a imagem da pigméia foi publicada em tamanho natural no suplemento *colorido* dos jornais de domingo. Esta informação, chama a nossa atenção para o caráter representativo da fotografia colorida, que intensifica o real, fabricando um novo real substituto da realidade que busca representar.



A “nova realidade” que penetra nos lares a respeito da descoberta do pesquisador é a da representação feita pela comunicação de massa. Não há no texto nenhuma menção a outras informações sobre a pigméia transmitida na imprensa, a não ser a descrição sucinta da sua imagem. A notícia sensacionalista privilegia a imagem colorida em tamanho natural. A fotografia da pigméia é o espetáculo que atrai as pessoas para o jornal.

Contudo, não nos esqueçamos de que outras fotografias das personagens são constituídas pelas palavras do narrador, que “fotografa” não apenas suas aparências, mas também os seus sentimentos, as suas almas.

Em alguns momentos, o narrador finge mergulhar na intimidade das personagens para falar dos sentimentos que elas têm. Com relação à Pequena Flor, ironicamente, atribui-lhe sentimentos “profundos”, agindo como se fosse um tipo de intérprete da pigméia que não sabe falar:

É que a própria coisa rara sentia o peito morno do que se pode chamar de Amor. Ela amava aquele explorador amarelo. Se soubesse falar e dissesse que o amava, ele inflaria de vaidade. Vaidade que diminuiria quando ela acrescentasse que também amava muito o anel do explorador e que amava muito a bota do explorador. E quando ele desinchasse desapontado, Pequena Flor não compreenderia por quê. Pois, nem de longe, seu amor pelo pesquisador – pode-se mesmo dizer seu “profundo amor”, porque, não tendo outros recursos, ela estava reduzida à profundeza –, pois nem de longe seu profundo amor pelo explorador ficaria desvalorizado pelo fato de ela também amar sua bota. (LF, p.94)

Ao apresentar a pigméia como “coisa” rara, compara-a a coisas que são economicamente valiosas ou exóticas para a sociedade moderna do ocidente:

Foi, pois, assim que o explorador descobriu, toda em pé e as seus pés, a coisa humana menor que existe. Seu coração bateu porque esmeralda nenhuma é tão rara. Nem o homem mais rico do mundo já pôs olhos sobre tanta estranha graça. Ali estava uma mulher que a gulodice do mais fino sonho jamais pudera imaginar. Foi então que o exporador disse timidamente e com uma delicadeza de que jamais sua esposa o julgara capaz:

- Você é Pequena Flor. (FF, p.89)

Do mesmo modo irônico como penetra na intimidade da pigméia para expor os seus sentimentos, penetra na intimidade do pesquisador para expor o quanto a descoberta que este acaba de fazer lhe é importante.

A idéia inicial que temos, ao observarmos o modo como narrador e pesquisador olham para a pigméia, pode nos fazer supor que, enquanto o narrador está atento aos sentimentos que a menor mulher do mundo possui, o pesquisador interessa-se apenas em coletar dados a respeito dessa espécie, ou seja, interessa-se por ela como um objeto de estudo.

Pelo modo como o conto está estruturado, observamos que, historicamente, a narrativa se passa num tempo em que, como observa Jair Ferreira dos Santos, “entre nós e o mundo estão os meios técnicos de comunicação, ou seja, de simulação. Eles não nos informam sobre o mundo; eles o refazem à sua maneira, hiper-realizam o mundo, transformando-o num espetáculo” (1986, p.13).

O simulacro tanto diz respeito à imagem da pigméia publicada no jornal quanto às imagens que são produzidas pelas palavras. Observa-se que o apelido “Pequena Flor” é atribuído a uma pigméia que é, ao mesmo tempo, “escura como um macaco” e parecida com um cachorro. A adjetivação (pequena) condiz com o

tamanho da mulher pigméia, mas, e quanto à palavra “flor”? Tradicionalmente, foi usada na linguagem poética ocidental para designar a beleza, a fragilidade e a juventude da mulher, aplicada à pigméia, pode ter relação analógica com a natureza primitiva desse ser humano, sem que isso encerre nenhum sentido pejorativo na linguagem, mas, inserindo a pigméia na ordem simbólica daquele que a nomeia. A palavra “Flor”, em seu sentido de fragilidade, de pouca duração, também pode ter relação com a ameaça de extinção dessa raça rara, pois “sua raça de gente está aos poucos sendo exterminada” (LF, p.88), principalmente para a civilização moderna, que perdeu o contato direto com as coisas da Natureza, ao passo que “os likoualas usam poucos nomes, chamam as coisas por gestos e sons animais. Como avanço espiritual, têm um tambor” (LF, p.89). “Pequena Flor” é uma fotografia produzida na narrativa. A respeito desta forma de designar a pigméia, como observou Arnaldo Franco Junior¹⁴, não há oposição entre o pesquisador e o narrador. “Ambos fazem parte da mesma sociedade que olha, entre fascinada e horrorizada, o retrato da pigméia no jornal de domingo”. Porém, cada um visando seus próprios fins. O cientista, preso à objetividade, soa pouco preocupado em notar a humanidade que há na pigméia; e o narrador, carregando a tinta na subjetividade, simula partilhar do mesmo senso comum da classe média pequeno-burguesa que tem acesso à pigméia pelo jornal, pois de seus olhares para a pigméia se obtêm os sentimentos de amor (narrador); ternura (senhora); espanto (menina); piedade (moça noiva); desejo de brincar (menino), e nos faz segui-lo com avidez a fim de conhecermos esse ser exótico.

¹⁴ FRANCO JUNIOR, A. Comunicação Pessoal.



Podemos pensar que está em jogo, no conto, o comportamento do homem moderno que, por meio do olhar e da palavra, abarca o outro, tentado enquadrá-lo à sua própria visão de mundo, utilizando os signos que lhes são reconhecíveis para metaforizá-lo, e, paradoxalmente, tentando manter uma certa distância. O outro exótico é o objeto raro que serve de objeto de estudo para a ciência, objeto de interesse para a arte, objeto de notícia para a sociedade. A narrativa está pondo em questão o quanto a sociedade moderna se serve da “raridade” para suprir a sua sede de novidade, diversão, curiosidade etc.

Tratando do grande tema do olhar na obra de Sartre, Fredric Jameson observa que este tema “se liga à problemática da coisificação ou reificação, do devenir do objeto, do converter o visível – e mais dramaticamente o sujeito visível – em um objeto” (1994, p.115). No conto em questão, o narrador flagra os diferentes olhares que coisificam a pigméia, mas a narrativa não poupa o próprio narrador de utilizar a pigméia para tratar das dores pessoais, pois, quando fala do amor da pigméia pelo pesquisador, expõe, com ironia, o que ele tem a dizer sobre a palavra amor,

Há um velho equívoco sobre a palavra amor, e, se muitos filhos nascem desse equívoco, tantos outros perderam o único instante de nascer apenas por causa de uma suuceptibilidade que exige que seja de mim, de mim!, que se goste e não do meu dinheiro. Mas na umidade da floresta não há desses refinamentos cruéis, e amor é não ser comido, amor é achar bonita uma bota, amor é gostar da cor rara de um homem que não é negro, amor é rir de amor a um anel que brilha. Pequena Flor piscava de amor, e riu quente, pequena, grávida, quente. (LF, p.95)

Em outro momento, o narrador aproveita a situação da recepção da pigméia para, novamente, expor sua opinião:

A alma ávida da família queria devotar-se. E, mesmo, quem já não desejou um ser humano só para si? O que, é verdade, nem sempre seria cômodo, há horas em que não se quer ter sentimentos:

– Aposto que se ela morasse aqui terminava em briga – disse o pai sentado na poltrona, virando definitivamente a página do jornal. – Nesta casa tudo termina em briga. (LF, p.92)

Exagerando na idealização da heroína, apontando a ferocidade dos sentimentos das demais personagens, e, ao mesmo tempo, dando informações de como a vida na floresta pode ser tão cruel quanto em outros lugares, ou seja, sem deixar que a narrativa caia na dicotomia floresta x cidade, o narrador acaba por revelar o caráter ambíguo das palavras, elas próprias simulacros, pois a floresta é o lugar “onde muitas vezes a criança não usufruirá por muito tempo dessa liberdade entre feras” (LF, p.88).

Não há dicotomias que resistam à análise atenta da linguagem. Observando a ironia com que o narrativa descreve a pigméia, as famílias, o pesquisador, vemos que este outro que é capturado pela imagem e pela palavra não é mais fraco nem totalmente diferente daqueles que o capturam. É o homem moderno que fica sem palavras diante da crua realidade da vida: “Estava rindo quente, quente. Pequena Flor estava gozando a vida. A própria coisa rara tendo a inefável sensação de ainda não ter sido comida” (LF, p.93-4). É o pesquisador que não sabe lidar com o sorriso da pigméia que estava “gozando a vida” e o privilégio de

existir, de “ainda não ter sido comida”. O olhar perscrutador do pesquisador é retribuído pelo riso da pigméia, e foi o primeiro quem, a partir disso, “teve vários momentos difíceis consigo mesmo”.

A descrição realista e grotesca que o narrador faz do menino que gostaria de brincar com a pigméia encerra mais um momento da narrativa no qual se observa a aproximação entre o “eu” e o “outro”. Menino e pigméia são, ambos, descritos grotescamente, em estado de evolução: o menino com os dentes caídos para nascerem os que irão morder melhor, e pigméia “com a barriga em estado adiantado”.

O outro é aquele que nos devolve a nós mesmos, com a possibilidade de podermos analisar as perdas e os ganhos que a distância que nos separa não pode apagar de todo. O outro não é apenas o diferente, dissociado do “eu”; ele retém o passado do “eu”, artificialmente apagado pelo novo modo de vida da sociedade moderna, que, por sua vez, esforça-se para mantê-lo esquecido, cultivando “o lado cortês da beleza”.

O narrador nos conta que o pesquisador analisa o ser “primitivo” de forma vacilante: “O explorador pestanejou várias vezes” (LF, p.95). Enquanto que ele (o narrador), ironicamente, desvela também o pesquisador, apresentado-o como o homem moderno, manipulador de signos, porém, silencioso diante da pigméia, e incapaz de corresponder ao riso do ser “primitivo”, pois, informa o narrador: “esse riso, o explorador constrangido não conseguiu classificar” (LF, p.94. Grifo nosso).

Quando o narrador conta que “o explorador tentou sorrir-lhe de volta, sem saber exatamente a que abismo seu sorriso respondia, e então perturbou-se como *só homem de tamanho grande* se perturba” (LF, p.95. Grifo nosso), ironiza o “homem de tamanho grande”, que, preso à necessidade de a tudo nomear, não consegue compreender a atitude espontânea e simples de um sorriso.

Cientista e narrador tentam abarcar a natureza da pigméia, ambos tomando nota, mas, enquanto as palavras e sinais que o pesquisador aprende a entender e interpretar não chega ao nosso conhecimento, o que o narrador entende ou advinha a partir dos sinais da pigméia nos é narrado com a fingida tranquilidade de quem a conhece bastante.

Em *A legião estrangeira*, há um texto de Clarice Lispector, “África”, em que a autora define o riso como uma mistura de sentimentos humanos e não um código a ser decifrável, como pretende Marcel Pretre. Nesse texto as palavras da autora sobre o sorriso do africano são: “Eles riem muito, mesmo os de rosto melancólico; não há um traço de escárnio ou vontade de poder no riso; o riso é uma mistura de fascinação, humildade, curiosidade e alegria” (LE, p.141). Portanto, bastante elucidativo sobre a simplicidade do sorriso naquela crônica. Quanto ao sorriso da pigméia, “um sorriso que somente quem não fala ri” (LF, p.94), que deixou o pesquisador constrangido e atrapalhado, observamos que nós, também, não conseguimos classificá-lo. O riso da pigméia assemelha-se à ironia por está trás desse narrador que interpreta este mesmo sorriso como “um sorriso macio”, e acrescenta “Enquanto ela não estava sendo comida, seu riso bestial era tão delicado como é delicada a alegria” (LF, p.94).

O narrador, embora trate dos sentimentos da pigméia, não o faz porque mergulhou nas “profundezas” da personagem, ele apenas observa-a superficialmente. Este narrador capaz de entender todas as personagens não é o narrador intimista que se distancia dos personagens a fim de resguardar a própria opinião, pelo contrário, deixa às claras que o seu procedimento é puramente intuitivo, ele diz aquilo que ele interpreta. A ironia de tudo isso é que o narrador consegue, muitas vezes, convencer o leitor que não identifica a subjetividade escondida por trás da voz objetiva, própria da estrutura romanesca dos oitocentos no ocidente, que ele finge utilizar.

Os sentimentos que o narrador identifica nas personagens assim que eles vêem a fotografia da pigméia lhes são todos perigosos. A narrativa desautomatiza o amor, a piedade, a ternura e o desejo de brincar, pois destaca aspectos negativos que acompanham tais sentimentos: “E considerou a cruel necessidade de amar. Considerou a malignidade de nosso desejo de ser feliz. Considerou a ferocidade com que queremos brincar. E o número de vezes que mataremos por amor” (LF, p.91).

Nas artes plásticas, o hiper-realismo é uma corrente figurativa que, trabalhando com a fragmentação e ampliação dos objetos, segundo Frances Vicens, faz com que o espectador se encontre “enfrentando uma incrível agudeza ótica que supera a da objetiva fotográfica” (1979, p.135). Em consequência, para Vicens,

a irritante perfeição técnica dessas imagens e seu exibicionismo, mostrando num tamanho exagerado detalhes da realidade que acreditamos conhecer bem, nos



obrigam a olhar de perto corpos humanos e objetos vulgares que então descobrimos, com uma mistura de surpresa e angústia. (1979, p.135)

Empregamos, aqui, o conceito de hiper-realismo como um tipo de procedimento artístico que, dada à sua agudeza ótica, intensifica partes do objeto a ponto de, como observa Vicens, “nos fazer ver, como algo ‘estranho’, o mundo habitual em que vivemos” (1979, p.135).

Na narrativa de “A menor mulher do mundo”, por um processo semelhante de ampliação do detalhe na descrição, somos levados a tal estranhamento. O hiper-realismo, na linguagem do conto, dá-se em vários momentos: na descrição da vida simples, direta e harmônica dos pigmeus no interior da floresta; na descrição da representação da imagem da pigméia no jornal; e na descrição do menino em fase de crescimento, como vemos na seguinte passagem:

E teve horror da própria alma que, mais que seu corpo, havia engendrado aquele ser apto à vida e à felicidade. Assim olhou ela, com muita atenção e um orgulho incomfortável, aquele menino que já estava sem os dois dentes da frente, a evolução, a evolução se fazendo, dente caindo para nascer o que melhor morde. (LF, p.92)

Com relação a alguns autores que apresentam traços pós-modernos em suas obras, Nizia Villaça notou que

é como se o fantástico da própria realidade sufocasse a imaginação do autor. Tais narrativas jogam com os diversos códigos da contemporaneidade, reduplicando desde o modo de produzir informações, o processo de enunciação, até os sentidos veiculados através da estrutura narrativa e personagens. (1996, p.78)

Neste conto, o fantástico da realidade sufoca a personagem (pesquisador) e a linguagem que descreve esta realidade não transforma a narrativa em discurso realista, antes, deixa que também nós leitores tenhamos os nossos momentos difíceis com a realidade material que é o texto. Como observa Arnaldo Franco Junior,

o trabalho de escrita de Clarice “devora” a natureza do *fait divers* (a notícia miúda), incorporando-a às micronarrativas que, encadeadas, compõem algo como um passeio do olhar do narrador pelas entranhas cotidianas da nossa sociedade. Modo de fazer emergir o grotesco que se naturaliza no nosso supostamente insuspeito dia-a-dia, tornando a nossa monstruosidade invisível.¹⁵

Quando o narrador introduz a fotografia da pigméia na narrativa, um pouco antes de narrar as diversas recepções da notícia nos lares, observamos uma linguagem tão sumária quanto à de um *lead* da notícia jornalística, acompanhada, no mesmo parágrafo, pela descrição que chamaremos de retrato da pigméia em palavras.

Segundo Nilson Lage, *lead* é “o relato do fato principal de uma série, o que é mais importante ou mais interessante” (1993, p.27). Em jornalismo impresso, é o primeiro parágrafo da notícia que relata “*quem fez o que, a quem, quando, onde, como, por que e para quê*” (LAGE, 1993, p.27).

Na narrativa, chamamos a seguinte sequência de *lead*: “A fotografia de Pequena Flor foi publicada no suplemento colorido dos jornais de domingo, onde coube em tamanho natural” (LF, p. 89). E de retrato feito de palavras à sequência:

¹⁵ FRANCO Junior, A. Comunicação pessoal.



“Enrolada num pano, com a barriga em estado adiantado. O nariz chato, a cara preta, os olhos fundos, os pés espalmados. Parecia um cachorro” (LF, p.89).

A descrição da aparência da pigméia enfatiza partes do seu corpo (barriga, nariz, cara, olhos e pés), num processo semelhante ao da pintura hiper-realista que seleciona e mostra, em tamanho exagerado, detalhes da realidade, pois observamos que, a cada parte, é atribuído um adjetivo diferente, porém todos eles com sentido de amplidão: nariz chato, cara preta, olhos fundo, pés espalmados, obrigando-nos a olhar de perto cada parte do corpo da pigméia grávida, para, logo em seguida, nos afastarmos surpresos ou angustiados, em decorrência do impacto visual que os detalhes ampliados nos causam.

A notícia da descoberta da pigméia publicada no jornal é o elemento que articula as diferentes personagens do conto à Pequena Flor, e é, também, o motivo das micronarrativas que compõem o conto, esmaecendo o enredo tradicional no qual se poderia identificar facilmente o clímax do conto.

A narrativa intercalada na quinta recepção do retrato de Pequena Flor é apresentada em *flashback*. Trata-se de uma narrativa de mulheres. As personagens são femininas e a história é relembrada por uma mulher que ouviu de outra mulher. Trata-se, portanto, de outra narrativa de encaixe: Uma mulher se lembra de uma história que uma cozinheira lhe contou do tempo de orfanato, e que se passou com meninas que esconderam de uma freira a morte de uma garota, guardando o corpo no armário para poderem brincar de boneca. Esta nova narrativa serve de “gancho” para o narrador tecer considerações sobre os sentimentos humanos e observações sobre a mãe que olha para o filho. As

considerações são sobre a animalidade dos sentimentos humanos, a crueldade, a malignidade e a ferocidade que acompanham o amor, a necessidade de ser feliz e a vontade de brincar. Em meio a tais considerações, o narrador mergulha no pensamento da mãe do garoto e acaba por expor a artificialidade da organização da sociedade a qual pertence a mãe “civilizada”:

“Vou comprar um terno novo para ele”, resolveu, olhando-o absorta. Obstinadamente enfeitava o filho desdentado com roupas finas, obstinadamente queria-o limpo, como se limpeza desse ênfase a uma superficialidade tranquilizadora, obstinadamente aperfeiçoando o lado cortês da beleza. Obstinadamente afastando-se, e afastando-o, de alguma coisa que devia ser “escura como um macaco”. Então, olhando para o espelho do banheiro, a mãe sorriu intencionalmente fina e polida, colocando, entre aquele seu rosto de linhas abstratas e a cara crua da Pequena Flor, a distância insuperável de milênios. Mas, como anos de prática, sabia que este seria um domingo em que teria de disfarçar de si mesma a ansiedade, o sonho, e milênios perdidos. (LF, p.92)

Há, na sociedade que recebe a notícia pelo jornal, uma tranquilidade simulada oposta à simplicidade da floresta onde a linguagem é breve e simples. Em oposição a esse simulacro de tranquilidade, a esta artificialidade, parece estar o mundo “primitivo” de “Pequena Flor”, onde não há os “refinamentos cruéis” do mundo do narrador, no qual, como ele expõe exige-se “que seja de mim que se goste e não do meu dinheiro”. Na umidade da floresta, “amor é rir de amor a um anel que brilha” (LF, p.95). O narrador rejeita o amor regrado, que está presente no mundo do qual ele faz parte, para elogiar o amor desregrado que ele atribui à pigméia, tendo, antes, nos informado, que o equívoco reside na palavra amor.



Quando o narrador trata dos curtos diálogos referentes às “cenas” da recepção da imagem da pigméia nos jornais faz “cortes” das situações com o uso das expressões “enquanto isso”, “em outro apartamento”, “em outra casa”. Há uma mudança brusca na focalização de um espaço para o outro, semelhante ao que se pode realizar com uma câmera cinematográfica.

A técnica da narrativa de encaixe é sugerida pelo narrador logo no início do conto. Este aspecto foi explorado com propriedade no trabalho *A problemática da alteridade no conto “A menor mulher do mundo”*, de Neide Luzia Rezende (1996). Não há linearidade na narrativa, ocorre a simultaneidade de tempos, sabe-se apenas que se está na primavera, a estação das flores, num dia de domingo.

As digressões do narrador introduzem a análise dos sentimentos humanos no que estes têm de singelos (quando relacionados com o mundo da pigméia) e de cruéis (quando relacionados com o mundo moderno), embora sem que o narrador deixe de comentar sobre os perigos que rodam a vida na floresta:

Sua raça de gente está aos poucos sendo exterminada. Poucos exemplares humanos restam dessa espécie que, não fosse o sonso perigo da África, seria povo alastrado. Fora doença, infectado hálito de águas, comida deficiente e feras rondantes, o grande risco para os likoualas está nos selvagens bantos, ameaça que os rodeia em ar silencioso como em madrugada de batalha. Os bantos os caçam em redes, como o fazem com os macacos. E os comem. Assim: *caçam-nos* em redes e os comem. (LF., p.88. Grifo nosso)

Observa-se, portanto, que a vida na floresta não é tão diferente da vida na sociedade moderna. Grifamos o verbo “caçam-nos” e pretendemos propor que o narrador inclui-se, e inclui-nos, no trabalho de extermínio da raça “likoualas”.

Mas, mesmo o modo de tratar essa semelhança é irônico: “Por defesa estratégica, moram nas árvores mais altas. De onde as mulheres descem para cozinhar milho, moer mandioca e colher verduras; os homens, para caçar” (LF, p.88)/ “Os likoualas usam poucos nomes, chamam as coisas por gestos e sons animais. Como avanço espiritual, têm um tambor. Enquanto dançam ao som do tambor, um machado pequeno fica de guarda contra os bantos, que virão não se sabe de onde” (LF, p.89). A simplicidade da linguagem que é utilizada neste mundo primitivo não elimina a possibilidade da violência, pelo contrário, deixa seu povo vulnerável a outro tipo de violência: a de tornar-se aprisionado pelo mundo simbólico do outro que o toma por exótico.

A temática social encontra-se nas entrelinhas da escritura: o etnocentrismo (o pesquisador é o europeu que vai ao Terceiro Mundo e defronta-se com o homem primitivo); a alteridade do ser feminino (o menor pigmeu do mundo é uma mulher); a linguagem (a voz é a do intelectual que adjetiva e animaliza o ser primitivo); o patriarcalismo (no modelo de família ocidental, tradicionalmente, é o pai quem manda : “Aposto que se ela morasse aqui terminava em briga – disse o pai sentado na poltrona, virando definitivamente a página do jornal. – Nessa casa tudo termina em briga” (LF, p.92-3). Nesta última cena, ironicamente, a mulher chama o marido de insensível, mas foi ela quem desejou ter a pigméia grávida para servir-lhe a mesa: “- Deve ser o bebê preto menor do mundo – respondeu a mãe, derretendo-se de gosto. – Imagine só ela servindo a mesa aqui em casa! E de barriguinha grande!” (LF, p.93).



Quanto mais o narrador descreve a atitude objetiva do cientista frente a pigméia, ironicamente, ele devolve o encanto da natureza ao leitor. O narrador subjetiva a personagem, sem deixar de usar tom irônico, o que torna possível observar que o conto é também uma narrativa sobre o modo como vemos o “primitivo”, fonte de inspiração para o narrador e nós leitores. O “primitivo” é o deleite do narrador e de nós leitores que compactuamos do seu olhar. A este respeito, como observou Jane Flax,

A tendência da ciência ocidental é “desencantar” o mundo natural: mais e mais o “natural” deixa de existir como o oposto do “cultural” ou social. A natureza se torna objeto de ação humana; ela perde sua existência independente. Ironicamente, quanto mais esse desencantamento ocorre, mais os seres humanos parecem precisar de algo que permaneça fora de nossos poderes de transformação. (1991, p.237)

A auto-reflexão de caráter metalingüístico pode ser analisada em algumas partes da narrativa: “Sentindo necessidade imediata de ordem, e de dar nome ao que existe, apelidou-a de Pequena Flor” (LF, p.88)/ “Pois mesmo a linguagem que a criança aprende é breve e simples, apenas essencial” (LF, p.89) / “Esse riso, o explorador constrangido não conseguiu classificar” (LF, p.94) / “Há um velho equívoco na palavra amor” (LF, p.95)/ “Foi provavelmente ao ajeitar o capacete simbólico que o pesquisador se chamou à ordem, recuperou com severidade a disciplina de trabalho, e recomeçou a anotar. Aprendera a entender algumas palavras das poucas palavras articuladas da tribo, e a interpretar os sinais. Já conseguia fazer perguntas” (LF, p.95) / “Quem não tomou nota é que teve de arranjar-se como pode” (LF, p.96).

Observa-se, na narrativa, a consciência do caráter representativo da linguagem, ou, em outras palavras, o que Arnaldo Franco Junior considera como algo a investigar: “a própria consciência crítica sobre o escrever que caracteriza – em pauta pós-modernista – o trabalho de criação de Clarice Lispector.”¹⁶

Ao iniciar as narrativas da recepção da notícia jornalística, o narrador informa que “uma mulher olha no jornal *aberto* o retrato de Pequena Flor”, e, ao terminar o conto, a última parte é a cena de uma velha *fechando* o jornal: “– Pois olhe – declarou de repente uma velha *fechando* o jornal com decisão –, pois eu só lhe digo uma coisa: Deus sabe o que faz” (LF, p.96. Grifo nosso).

No decorrer da narrativa, observamos o modo com a ciência, a imprensa e a literatura (representada na pessoa do narrador) aprisionam o outro a partir de seu próprio universo simbólico. Talvez por isso, no final, as últimas palavras não são do narrador, mas de uma velha que repete um clichê do imaginário popular – “Deus sabe o que faz” –, deixando-nos com o constrangimento de quem não entende o sorriso do outro, até observarmos que esta personagem, referindo-se à onisciência de Deus, nos leva a pensar na onisciência presente na narrativa, pois, um pouco antes de introduzir esta fala, lemos: “Marcel Pretre teve vários momentos difíceis consigo mesmo. Mas pelo menos ocupou-se em tomar notas. Quem não tomou notas é que teve de se arranjar como pôde” (LF, p.96). No decorrer da nossa leitura, observamos que o narrador, diferentemente do pesquisador, age como quem tem de “se arranjar como pode”, fingindo que sabe

¹⁶ FRANCO JUNIOR, A. Comunicação Pessoal.



tudo. A fala da velha é, neste sentido, uma ironia da autoria implícita com o seu narrador.

5.3 “A quinta história” (1964) – Micronarrativas

O conto “A quinta história” foi publicado pela primeira vez em 1964, na obra *A legião estrangeira*, e, posteriormente, em 1971, na obra *Felicidade clandestina*.

Para a análise deste trabalho, utilizamos a versão publicada em 1964.

A partir do foco narrativo situado na primeira pessoa, o narrador inicia o seu discurso metalingüístico: “Farei pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem” (LE, p.91). Desde o início, o uso da função metalingüística apresenta-se como procedimento lingüístico que desvela a narrativa e põe em cena a ação do narrador.

O narrador apresenta possíveis nomes para a história que irá contar: “Esta história poderia chamar-se ‘As Estátuas’. Outro nome possível é ‘O Assassinato’. E também ‘Como Matar Baratas’” (LE, p.91). Mas, em seguida, observa-se a inversão desta ordem apresentada, pois o narrador passará a narrar as histórias de trás para frente: “Como Matar Baratas”, “O Assassintao” e “Estátuas”, pondo em prática a estrutura circular da narrativa.

O “desvelar” a ação do narrador implica disseminar, na narrativa, procedimentos lingüísticos que irão conduzir o leitor a constantes indagações, pois

a correspondência entre o que o narrador conta que fará e o que ele faz em seguida nem sempre é obedecida. Além de alterar a ordem das histórias, ele cita três títulos, anuncia cinco histórias, e a reunião de todas as histórias constitui a grande narrativa cujo título é “A quinta história”.

O conto é composto de micronarrativas que partem de uma mesma origem, com variações de modo e acréscimos de explicações para o que se apresenta como *leitmotiv* inicial: “queixei-me de baratas”. Observa-se, portanto, uma narrativa metadieética em que a citação das *Mil e uma noites* funciona como um índice do projeto estrutural utilizado pelo narrador, uma espécie de Xerazade moderna que, por meio da repetição da estrutura inicial, atualiza o tempo da narrativa tomando, metonimicamente, emprestado o tempo de leitura, adiando, como a Xerazade das *Mil e uma noites*, o fim.

Além do narrador, são personagens do conto a senhora que ensina a receita e as baratas.

Na primeira história, “Como Matar Baratas”, a função predominante é a referencial. O narrador conta que queixou-se de baratas a uma senhora que, ouvindo-lhe a queixa, deu-lhe uma receita de como matar baratas. Em linguagem direta, concisa, conta sobre a queixa, a receita e a morte das baratas, mas dá detalhes apenas da receita:

A primeira história, “Como Matar Baratas”, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram. (LE, p.91)

A primeira história já contém toda a reunião das ações: queixa, receita e assassinato.

A segunda história, retomando a primeira, chama-se “O Assassinato”. A partir da ênfase na linguagem referencial, elimina detalhes da receita e entra no campo da subjetividade metafórica: “A verdade é que só em abstrato me havia queixado de baratas, que nem minhas eram: pertenciam ao andar térreo e escalavam os canos do edifício até o nosso lar” (LE, p.91). Como observou Olga de Sá, “a função referencial esfuma-se em benefício de uma falsa função emotiva e da função poética” (1979, p.341). Ocorre a passagem do referencial para o ficcional.

A terceira história, a das “Estátuas”, retoma a primeira e, sem fazer referência à receita, introduz detalhes sobre o assassinato:

Começa dizendo que eu me queixara de baratas. Depois vem a mesma senhora. Vai indo até o momento em que, de madrugada, acordo e ainda sonolenta, atravesso a cozinha. Mais sonolenta que eu está a área na sua perspectiva de ladrilho. E na escuridão da aurora, um arroxeadado que distancia tudo, distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora (...) Elas que, usando o nome do amor em vão, na noite de verão cantavam. Enquanto aquela ali, a de antena marrom suja de branco, terá adivinhado tarde demais que se mumificara exatamente por não ter sabido usar as coisas com a graça gratuita do em vão: “é que olhei demais para dentro de mim! é que olhei demais para dentro de ...” (LE, p.92-3)

A descrição do espaço externo, a metáfora para designar as baratas endurecidas “de dentro para fora” (Estátuas) e o mergulho no pensamento da personagem (barata), por meio do discurso indireto-livre, são procedimentos lingüísticos que instauram a função emotiva em um contexto que provoca o

estranhamento e, portanto, retêm a atenção do leitor, mais uma vez, sobre a forma e o modo por meio dos quais algo está sendo narrado. Para Olga de Sá, e, também, para nós, a narrativa “ironiza a função emotiva, prevalece a função poética” (1979, p.342). Contraditoriamente, o narrador fantasia que algumas baratas endureceram de dentro para fora por terem usado o nome do amor em vão, mas, uma outra mumificara-se por não ter sabido usar as coisas com a graça gratuita do em vão.

A quarta história, já sem título, como informa o narrador, “inaugura uma nova era no lar” (LE, p.93). Retoma a estrutura “queixei-me de baratas” e, sem fazer referência à senhora nem à receita, vai direto para o momento em que o narrador diz ter visto os monumentos de gesso: “Começa como se sabe: queixei-me de baratas. Vai até o momento em que vejo os monumentos de gesso” (LE, p.93). Diante dos “monumentos de gesso”, o narrador se questiona se irá renovar “todas as noites o açúcar letal”. O discurso metafórico volta-se, agora, para a subjetividade do narrador que perscruta sobre o porvir, o matar e o morrer que, dentro da narrativa, como os vocábulos amar e odiar, não esgotam os seus sentidos apenas nas oposições tradicionalmente conhecidas por bem versus mal, por exemplo.

A quinta história não é escrita. Abandonando o discurso poético, o narrador encerra a narrativa com um novo título (“Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia”). Com título ambíguo, por aproximar-se do ensaio filosófico e dos discursos piegas de receita amorosa, a quinta história termina com a retomada da estrutura que foi ponto de partida para todas as histórias: “queixei-me de baratas”.

Em “A quinta história”, começar a narrativa pelo discurso metalingüístico já é, em si, um modo de dizer singular e estranho, que desperta a atenção do leitor para o objeto texto e, portanto, assegura para este objeto uma “percepção estética”, liberando-o do “automatismo perceptivo”, referido por Chklovski, (1978, p.45).

Affonso Romano de Sant’Anna, ao realizar a análise estrutural dos contos da obra *Legião estrangeira*, considera que o conto “A quinta história” “é um evidente trabalho sobre as variantes de uma mesma estória (...) não quer ser conto ou não se esforça para tal” (1974, p.191). Esta análise traz implícita a idéia de que, para ser conto, a narrativa teria de seguir um determinado modelo; no entanto, observamos que a partir do intenso trabalho de inovação da estrutura narrativa, o que se observa é uma ficção que mantém a verossimilhança e permite ao leitor observar que a linguagem literária possui uma coerência que pode ser demonstrada.

O narrador retoma obsessivamente a mesma experiência, mas, a cada retorno, realiza cortes e acréscimos. Cortes das referências à receita e à senhora, e acréscimos de descrições e efeitos do “assassinato”, conseguido, em cada narrativa, retomar a experiência anterior para, em seguida, romper com esta mesma experiência e apresentar novos sentidos na narrativa atual.

Achamos elucidativo, antes de continuarmos a nossa análise, retomarmos, aqui, as palavras de Clarice Lispector, em carta a Fernando Sabino, sobre a impressão visual que teve do livro deste autor: “A impressão visual que tenho dele



é de linhas retas e finas se entrecortando e se cortando. A primeira pausa, a primeira mesmo, bem exatamente apenas no fim” (2001, p.187).

Também tiramos nossa impressão visual do conto “A quinta história”: observamos a imagem poética de um ponto que, expandindo-se, gera um círculo, depois, expandindo-se mais uma vez, gera outro círculo, e, assim, sucessivamente, enquanto durar a leitura do texto, constituindo, na narrativa, a imagem de uma espiral, descrita por Arnaldo Franco Junior como um “círculo que retorna sobre si, expandindo-se e abrigando tanto um movimento de contração (sobre si) quanto de expansão (para fora de si).”¹⁷

Imaginamos o entrecruzamento contínuo entre reta e curva, conseguido por meio dos avanços e retornos do processo narrativo. Chamamos de halos narrativos a cada círculo que visualizamos no decorrer da leitura do texto. Escolhemos a palavra “halo” pensando na seguinte definição dada pelo narrador-personagem da obra *Água viva*: “O halo é mais importante que as coisas e que as palavras. O halo é vertiginoso. Finco a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra. E é trombeta que anuncia. O halo é o it” (AV, p.44). Definido deste modo, o halo assemelha-se à nossa idéia de imagem poética obtida a partir do trabalho realizado na linguagem, esta imagem recobre a palavra, mas não a substitui.

O estranhamento constituído pelos procedimentos de singularização da linguagem abre a narrativa para as possibilidades de interpretação: o ponto é o fato, o acontecimento primeiro, mas, trabalhado artisticamente, explode como

¹⁷ FRANCO JUNIOR, A. Comunicação Pessoal.



fogos de artifício e ofusca o fato inicial em detrimento dos novos sentidos que produz, irredutíveis à referência ao que quer que esteja fora da linguagem artisticamente trabalhada. O trabalho iniciado pelo artista continua de modo infinito, pois é renovado a cada leitura do texto e das imagens poéticas suscitadas.

Partindo do referencial, da reiteração de idéias anteriores em novos contextos, do desnudamento contínuo do processo narrativo (por meio da metalinguagem), do enfoque na expressão direta da atitude do sujeito que se expressa em relação àquilo que expressa (função emotiva), e do enfoque na mensagem por ela mesma (função poética), a linguagem instaura o insólito, o indizível, pois, como aponta Leodegário A. de Azevedo Filho,

da ruptura com o real é que surge a relação assimétrica entre este e o imaginário, perdendo a linguagem a sua função referencial imediata, para centrar-se em si mesma. Essa característica, que de pronto define o discurso de ficção em Clarice Lispector, instaura uma nova realidade, que é a própria realidade da ficção. (1972, p.30)

Para dar continuidade à história, o narrador tanto retoma o motivo inicial quanto conta com a memória do leitor sobre o que já foi dito antes. Porém, observamos que, com relação à palavra BARATA, não é apenas a simples repetição da palavra que a torna desigual a si mesma, mas os diferentes enfoques dados à linguagem a partir de suas funções (poética, emotiva e metalingüística). Contando tanto com a memória do leitor sobre o que já foi dito antes como com a presença da palavra em novas situações de linguagem, a narrativa evidencia o que Roland Barthes observou a respeito da linguagem: “a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente em meio

às significações novas. A escrita é precisamente este compromisso entre a liberdade e a lembrança” (1971, p.26). A alternância da função referencial, na primeira história, para a função poética, nas demais, instaura a realidade da ficção: “a função poética, entre outras coisas, restabelece a poli-funcionalidade do signo lingüístico” (KLOEPFER, 1984, p.51) e quebra a expectativa do leitor sobre a possibilidade de encontrar coerências externas ao texto.

Na passagem abaixo, semanticamente, a palavra BARATA não é mais a mesma da primeira história, encontra-se carregada de sentidos e, portanto, dissociada do seu automatismo inicial:

As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. Na boca de umas um pouco de comida branca. Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia. Sei como foi esta última noite, sei da orgia no escuro. Em algumas o gesso terá endurecido tão lentamente como num processo vital, e elas, com movimentos cada vez mais penosos, terão sofregamente intensificado as alegrias da noite, tentando fugir de dentro de si mesmas. Até que de pedra se tornam, em espanto de inocência, e com tal tal olhar de censura magoada. Outras – subitamente assaltada pelo próprio âmago, sem nem sequer ter tido a intuição de um molde interno que se petrificava! – essas de súbito se cristalizam, assim como a palavra é cortada da boca: eu te ... Ela que, usando o nome do amor em vão, na noite de verão cantavam. Enquanto aquela ali, a de antena marrom suja de branco, terá adivinhado tarde demais que se mumificara exatamente por não ter sabido usar as coisas com a graça gratuita do em vão: “*é que olhei demais para dentro de ...*” – de minha fria altura de gente olho a derrocada de um mundo. Amanhece. Uma ou outra antena de barata morta freme seca à brisa. (LE, p.92-3. Grifo nosso)

Por meio do discurso indireto-livre, o narrador, simula mergulhar no pensamento da personagem (a barata) para invetar. As baratas, assim descritas,



constituem a visão poética que, para Friedrich, “penetra no mistério vazio através de uma realidade intencionalmente feita em pedaços” (1991, p.62) e possibilita o jogo entre a objetividade e subjetividade do que está sendo dito e o ofuscamento do discurso que mais de mil vezes se abrirá para novas leituras.

A ironia disseminada no texto é observada na metalinguagem, tanto a partir do tom dissimulado do narrador, que finge distrair-se fazendo narrativas variadas sobre um único acontecimento doméstico, quanto a partir da citação dos possíveis títulos em ordem inversa ao narrado, ou, ainda, a partir do título debochado sobre o amor. A ironia da metalinguagem simula a inocência do narrador e, ao mesmo tempo, deixa marcas que instigam o leitor a desconfiar do que está sendo dito, pois, por exemplo, é a última história que, ironicamente, ganha destaque no título do conto: “A quinta história”. Na passagem seguinte, temos um exemplo de o quanto a metalinguagem é irônica no texto:

A verdade é que só em abstrato me havia queixado de baratas, que nem minhas eram: pertenciam ao andar térreo e escalavam os canos do edifício até o nosso lar. Só na hora de preparar a mistura é que elas se tornaram minhas também. Em nosso, então, comecei a medir e pesar ingredientes numa concentração um pouco mais intensa. (LE, p.91)

Mistura e texto são duas coisas que se equivalem, pois a concentração “um pouco mais intensa” da primeira confunde-se com a própria densidade da função poética da linguagem, gradualmente intensificada no decorrer da narrativa.

No início, ao tratar da relação entre verdade e mentira, o narrador diz que, pelo menos três histórias serão verdadeiras porque nenhuma delas desmente as

outras. Embora pensamos haver no conto muito mais do que três histórias, observa-se que não houve quebra na relação de verossimilhança entre as histórias do narrador, pois, como observa Antônio Sérgio Mendonça, a respeito do verossímil, “o que subsiste, e que define o verossímil, é o princípio formal de respeito à norma, isto é, a existência de uma relação de implicação entre conduta particular atribuída a determinado personagem, e determinada máxima geral implícita e aceita” (1974, p.10-1).

O verossímil da ficção, assim colocado, encerra relações com a verdade da proposição matemática, pois, em ambos os casos, o que está em jogo é a manutenção da afirmativa primeira. Denis Huisman e Andre Vergez observam que,

para Leibniz, a demonstração é um raciocínio pelo qual uma proposição se torna certa. O leigo, entretanto, sempre se surpreende toda vez que um raciocínio é necessário para estabelecer certas proposições geométricas que, de conjunto parecem-lhes evidentes (...) É que o matemático prefere avançar a passos contados, mas em terreno firme, e proceder com extremo rigor. Uma proposição matemática é demonstrada quando a deduzimos de proposições já admitidas como verdadeiras, quando fazemos ver que ela decorre logicamente, necessariamente, das precedentes. Se, por outras palavras, acompanhamos Leibniz, uma proposição é demonstrada quando fazemos ver que não contradiz as proposições admitidas, que ela lhe é realmente idêntica, que diz a mesma coisa; demonstrar uma proposição é fazer ver que ela é tautológica em relação às proposições admitidas. Assim, diz Leibniz, “uma demonstração não é senão a resolução de uma verdade em outras já conhecidas”. (1965, p.46-7)



Com relação ao conto “A quinta história”, chamamos de proposição inicial do narrador à seguinte frase “farei então pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra” (LE, p.91), mas, esclarecemos que, retomando a história anterior, ele inventa novas histórias, que não são tautológicas em relação às anteriores, mas que, como ele se propôs a fazer, não as mente. Sua proposição não é demonstrada de modo tautológico em cada uma das narrativas. Caberá ao leitor tentar provar que o narrador fez, pelo menos, três histórias, em outras palavras, verificar a proposição inicial.

Em nossa leitura, consideramos que a primeira história é uma falsa primeira história, pois ela não seria, ainda, invenção, seria o acontecimento do qual o narrador partiu para começar a inventar. Benedito Nunes, ao se referir a esta primeira história, chama-a de anedota ou fábula em estado puro, enquanto registro de um acontecimento (...)” (1989, p.94). Colabora com a nossa leitura a observação de que, na segunda história, o narrador nos diz: “A outra é a primeira mesmo e chama-se ‘O Assassinato’” (LE, p.91). Portanto, a primeira história inventada é segunda, a que ele chama de “a outra”; a segunda história é a que o narrador chama de terceira, “Estátuas”; e a terceira é a que inaugura uma nova era no lar, que, por sinal, é última que foi narrada pelo narrador, pois a quarta, chamada de quinta história, só apresenta o título. A quinta história é o conto, narrativa das narrativas que o narrador criou a partir de um acontecimento doméstico.

Após essa nossa tentativa de verificar a proposição do narrador, concordamos com Fábio Lucas, ao observar que “a prosa de Clarice Lispector é



mais do que um comentário metalingüístico sobre a ação da narrativa: é um posicionamento sobre a validade da palavra como alavanca para remover impedimento existencial” (1987, p.51). Neste conto, o narrador, age como o matemático que avança a passos contados, porém, para medir e pesar palavras em diversas situações de linguagem.

A quinta história introduz o nome “Leibnitz” no texto. Pensamos em Leibniz matemático e filósofo, que, entre outras coisas, escreveu sobre as verdades de razão e as verdades de fato. Segundo García Morente, Leibniz, à procura da fórmula que define cada ponto em função do todo, descobriu o cálculo infinitesimal, que consiste em demonstrar que

A relação que existe entre a verdade de fato e a verdade de razão é exatamente a mesma que há entre uma reta e a curva. Não existe, tampouco, um abismo entre a reta e a curva, porque, que é uma reta senão uma curva de raio infinito? E que é um ponto, senão uma circunferência de raio infinitamente pequeno? (...) O ponto é uma circunferência de raio mínimo, tão pequeno quanto se queira, de raio infinitamente pequeno, constante, e sendo a reta um pedaço de circunferência de raio infinitamente longo, infinitamente extenso, dados numa função matemática, uma função de cálculo integral e diferencial, de cálculo infinitesimal. (1980, p.200)

A partir deste breve esclarecimento sobre como Leibniz relacionou a reta à curva ao desenvolver o cálculo infinitesimal, e dada a imagem poética que a nossa leitura da narrativa de “A quinta história” construiu – a de uma espiral em expansão e retração – analisarmos a expressão “queixei-me de baratas” como um ponto de partida para o narrador inventar, mas, como o ponto no cálculo infinitesimal, o qual só se pode determinar se pertence a uma reta ou a uma curva

em determinado contexto, é, além disso, signo em arte, possui caráter icônico, figurativo, que, como observa Yuri Lotman, “em vez de uma delimitação nítida dos elementos semânticos, produz-se um cruzamento complexo” (1978, p.56), e nos permite pensar por imagens, sentir a sensação das coisas, sem que para isso recorramos apenas ao automatismo dos atos e palavras tradicionalmente carregados de sentidos.

Benedito Nunes, ao se reportar à obra *Água viva*, observou que

o texto pretende converter a linguagem numa gestualística sonora; as entrelinhas mais importantes do que aquilo que se enuncia, mostrarão o não-dito: o tom dos sentimentos, o halo dos objetos, o âmago de tudo, o limite verbal de toda experiência, que ainda não é palavra. (1989, p.158)

No conto, a materialização na linguagem se dá num “modo de dizer” que, semelhante ao modo de dizer de outros escritores, alcança o indizível por meio da fragmentação da narrativa e da ênfase na saturação do enredo, o que, entre outros procedimentos já citados acima, ofusca o acontecimento em si em detrimento da sua representação. Simulando diferentes formas de contar um mesmo acontecimento, o narrador enfatiza a predominância da representação (narrativa) sobre o fato inicial, fazendo-nos notar que, como observou Baudrillard, “enquanto a representação tenta assimilar a simulação, interpretando-a como falsa

representação, a simulação cobre todo o edifício da representação como sendo ela própria um simulacro” (1988, p.170)¹⁸

Silviano Santiago observa que, na narrativa de Clarice Lispector,

o microrrelato do acontecimento desconstruído dramatiza uma propensão do “instante-já” das coisas, das circunstâncias cotidianas, para que o ser humano se coloque em plena, concreta e instantânea experiência das virtudes utópicas: o bem, o amor, a luz, a alegria. A vida. (1999, p.24)

Observamos que o microrrelato do “instante-já das coisas”, ao lado da linguagem que o acompanha, como no momento paralizante do “eu te ...”, na narrativa, não permite que possamos automaticamente concluir a expressão paralisada com AMO ou ODEIO, como se estas duas palavras funcionassem sempre como pares opostos de significação. Antes, como o próprio Santiago destacou, “é preciso tomar cuidado na compreensão de vocábulos carregados tradicionalmente de significado estanque” (1999, p.28). No contexto no qual é utilizada, a estrutura “eu te ...” está ligada a uma pluralidade de sentidos, relacionados aos princípios de leituras possíveis. Importante notar as palavras do narrador: “qualquer escolha seria a do sacrifício” (LE, p.94).

Nesta narrativa, a linguagem não se esgota na materialidade do escrito e, em substituição ao tradicional conflito presente no gênero romanesco clássico, o destaque do que se ler, como observou Roland Barthes, “na pluralidade de suas escrituras, é o impasse da sua própria história” (1971, p.72). Em sua própria

¹⁸ Whereas representation tries to absorb simulation by interpreting it as false representation, simulation envelops the whole edifice of representation as itself a simulacrum” (1988, p.170). (Tradução nossa).



estrutura, este texto, juntamente com outros que lhe são contemporâneos, como observa Júlia Kristeva, “se pensa como produção irredutível à representação” (1974, p.41).

Em cada micro-história, e na sequência na qual cada uma compõe o todo, evidencia-se a manifestação possível de uma estrutura abstrata, constituída tanto por meio dos procedimentos lingüísticos de quem escreve, quanto por meio do trabalho de interpretação de quem lê. Os sentidos aqui destacados são, portanto, resultantes do trabalho dessas duas instâncias, isto é, autor e leitor, encerrando um dos aspectos importantes desta narrativa: a participação ativa do leitor no processo de atualização do texto a cada leitura.

A referência às *Mil e uma noites*, que possui como narradora Xerazade, a qual, para Genette, “repele a morte por meio de narrativas, quaisquer que sejam elas (uma vez que interessem ao sultão)” (1995, p.232) é bastante significativa. Xerazade, a partir da narração, adia a morte, e o narrador da quinta história, por um processo semelhante de encaixe de uma narrativa na outra, assegura o interesse do seu “sultão” (nós, leitores), voltando ao ponto de chegada, e permitindo que, para sempre, a quinta história possa ser contada. Da Xerazade de “A quinta história” se esperará sempre que, num trabalho em parceria com o leitor, se tenha uma nova quinta história.

O caminho percorrido pelo narrador foi do referencial para o emotivo, e deste para o poético. O que se afigurava como fato exterior tornou-se angústia, dor, sentimento, mistério, “coisa” que se localiza num plano subjacente ao que se

pode ver à primeira vista, e que, por isso mesmo, retém a percepção estética de quem o observa.

5.4 “Explicação” (1974) – Paródia

O texto “Explicação” compõe a obra *A via crucis do corpo*, e foi publicado pela primeira vez em 1974. Neste trabalho, analisamos a versão publicada pela editora Francisco Alves (1992).

Este esclarecimento é importante porque, nesta versão, não consta a referência ao nome do editor do qual o narrador-personagem conta ter recebido a encomenda para fazer três histórias, como acontece na versão publicada pela Rocco, em 1998. Vejamos a diferença:

O poeta Álvaro Pacheco, meu editor na Artenova, me encomendou três histórias que, disse ele, realmente aconteceram. (AVCC, 1998, p.11)

Meu editor me encomendou três histórias que, disse ele, realmente aconteceram. (AVCC, 1992, p.19)

Simulando explicar em qual situação os contos que compõem a obra *A via crucis do corpo* foram escritos, como se o texto fosse um tipo de introdução ou prefácio do livro, o narrador emite juízo de valor sobre os textos da obra, informa em quais situações foram escritos, inicia outras narrativas, cita a própria autora e pessoas que fazem parte da sua vida (filhos, editor), ofuscando as fronteiras entre a ficção e a realidade. Ironicamente, o narrador dessacraliza os textos literários durante a narrativa da gênese dos próprios textos.

Este texto, por ser a primeira narrativa da obra, é, também, a porta de entrada para a leitura dos contos que compõem todos as demais narrativa de *A via crucis do corpo*. Porém, as saídas encontradas após a leitura são muitas. Identificamos duas vias de análise para o texto: a que o analisa como mero prefácio introdutório, e a que o analisa como ficção, a primeira narrativa da obra. Para a primeira leitura, o texto é uma explicação, um discurso apologético que a autora inclui na obra para justificar a sua feitura. Para a segunda, o texto pode ser analisado como uma paródia do tipo de textos introdutórios de obras literárias. Quem segue a primeira leitura se vê, muitas vezes, concordando com a idéia de que “há também a hora do lixo”. Quem segue a segunda, possivelmente, se preocupará mais em tentar encontrar sentidos para a tal “hora do lixo”.

No primeira leitura, a saída para o leitor, influenciado pela natureza crítica da “explicação”, é julgar os demais contos a partir das idéias presentes neste texto; no segundo caso, a saída para o leitor consciente de que prevalece no texto a função poética da linguagem em detrimento da função referencial, é descobrir o arranjo da linguagem em cada texto da obra e no diálogo que alguns textos mantêm com o primeiro.

Nádia Gotlib, ao identificar a volta ao figurativo como marca das narrativas de *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite*, observa que

É em meio a dificuldade e à urgência de publicar para ganhar dinheiro que surge uma nova safra de contos curtos, alguns por encomenda, escritos numa linguagem mais enxuta e direta, que realça a face grotesca das personagens, envolvidas em situações tanto ligadas ao sexo quanto à magia (...)

Por encomenda, escreveu *A via crucis do corpo*. E inclui uma “explicação” logo no início do volume, de certa forma, tenta se justificar diante de duas realidades que lhes são difíceis: a necessidade de ganhar dinheiro e a aceitação da proposta de escrever sobre sexo. (1995, p.416)

Embora reconheçamos que Nádia Gotlib relativiza, com o uso da expressão “de certa forma”, o seu modo de abordar o texto como verdade, parece aceitar o texto como pedido de desculpa.

Outros autores, como Olga de Sá, no entanto, apenas consideram que “o primeiro conto intitula-se ‘Miss Algrave’” (1993, p.192).

Optamos pela segunda saída de leitura proposta acima e fazemos, aqui, uma primeira observação da narrativa: o narrador-personagem finge alimentar a curiosidade do leitor que deseja penetrar na mente do artista para saber como ele fez a obra. Esta narrativa, tal como Linda Hutcheon diz da obra pós-moderna, “põe em evidência a maneira como nossos diversos sistemas de signos proporcionam sentido a nossa experiência” (1991, p.12-3), pois evidencia como a linguagem crítica altera a percepção do leitor sobre a obra.

Linda Hutcheon identifica duas funções na ironia: uma semântica, contrastante, e outra pragmática, avaliadora. Nos ateremos à função semântica, que, segundo esta autora “pode ser definida como um assinalar de diferenças de sentido ou, simplesmente, como antifrase” (1985, p.74).

A partir deste sentido de ironia, e, lembrando que a paródia pós-moderna não assinala apenas a diferença, mas também o cantar ao lado (deslocamento) e o cantar a mais (adição) – o que, para alguns teóricos, corresponde ao pastiche –, este texto afigura-se como uma paródia dos textos introdutórios, na qual a ironia é



um dos elementos retóricos privilegiados, e, nem sempre, captado por algumas leituras.

O tom inicial do texto é de uma introdução, um “ao leitor”, mas, à medida que avança na “explicação”, a narrativa muda, aproximando-se do diário íntimo e apresentando, ainda, um pós-escrito, como em epístolas.

Fazer ficção a partir do prefácio é um procedimento encontrado, também, na narrativa romântica. Nestes textos, o autor informa que a obra não é de sua autoria, encontrou um manuscrito, diário, documento em algum lugar e achou por bem publicá-lo. Assim se dá em alguns romances de José de Alencar, como em *Senhora* (1875), e na obra *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe, respectivamente:

Este livro, como os dois que o precederam, não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente os atribuem.

A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confiança dos principais atores deste drama curioso.

O suposto autor não passa de editor. (1993, p.18)

Juntei tudo que foi possível recolher acerca do pobre Werther, e aqui lhes apresento, seguro de que por isso vocês irão me agradecer. Também sei que não poderão recusar sua admiração e amizade ao espírito e caráter desse jovem, e nem deixarão de verter lágrimas por seu destino.

E você, bom homem, que sente as mesma angústias do desafortunado, possa encontrar consolação em seus pensamentos; e que faça deste livro um amigo, se não puder encontrar, por força do destino ou própria culpa, alguém mais próximo. (2001, p.11)

Observa-se que ambos os textos fingem a respeito da veracidade do que é narrado, mas não problematizam a natureza da linguagem literária, o que também não se verifica em *Memórias sentimentais de João Miramar*, cujo prefácio da personagem Machado Penumbra é uma paródia satírica ao estilo rebuscado da narrativa oitocentista, irônico, mas sem que as fronteiras entre ficção e verdade sejam postas em discussão, como acontece na obra de Clarice a ponto de a autora ficcionalizar o próprio cotidiano e, com isso, contribuir para que o leitor o leia como verdade, a despeito das ironias espalhadas no texto.

A narrativa é escrita em primeira pessoa. Inicialmente, o tempo verbal é o pretérito perfeito: “Meu editor me encomendou três histórias que, disse ele, realmente aconteceram” (ACCV, p.19). A narradora cita os títulos das três histórias: “Miss Algrave”, “O Corpo”, “Via Crucis”. Em seguida, salta para um novo tempo presente, dia das mães: “Hoje, é o dia 12 de maior, Dia das Mães. Não fazia sentido escrever nesse dia histórias que eu não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha” (AVCC, p.20). Volta a usar o pretérito, e conta o que uma pessoa lhe disse ao ler os contos: “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concorde. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo” (AVCC, p.20). De novo no presente, informa que se trata de um livro de treze contos: “É um livro de treze histórias. Mas podia ser de quatorze. Eu não quero” (AVCC, p.20.) Em seguida, narra uma micronarrativa, logo após dizer que não vai narrá-la para não desrespeitar a confidência de um homem simples. Ao final, acrescenta um P.S. e cita os títulos das demais histórias, com algumas informações de data e lugar. O novo tempo presente é o do dia



posterior: “Hoje, 13 de maio, segunda-feira (...)” A narrativa termina com mais uma micronarrativa:

Já tentei olhar bem de perto o rosto de uma pessoa – uma bilheteira de cinema. Para saber do segredo de sua vida. Inútil. A outra pessoa é um enigma. E seus olhos são de estátuas: cegos. (AVCC, p.21)

O sumário da obra é muito importante para nos ajudar no estudo do projeto da autora:

SUMÁRIO

Explicação, 19

Miss Algrave, 25

O corpo, 35

Via crucis, 45

O homem que apareceu, 51

Ele me bebeu, 59

Por enquanto, 65

Dia após dia, 69

Ruído de passos, 75

Antes da ponte Rio-Niterói, 77

Praça Mauá, 81

A língua do “p”, 87

Melhor do que arder, 93

Mais vai chover, 97

Observa-se que, tal como a Via Sacra, composta de catorze cenas da paixão de Cristo, *A via crucis do corpo* é composta de catorze textos.

Dos textos que são citados na “Explicação”, sete aparecem arrolados no sumário: “Miss Algrave”, “O Corpo”, “O homem que apareceu”, “Por enquanto”, “Ruído de passos”, “Praça Mauá”, “A língua do ‘p’”. Há um título citado no texto que não consta no sumário: “Danúbio Azul”, no entanto, a leitura do texto “Dia após dia” começa assim: “Hoje é dia 13 de maio. É dia da libertação dos escravos. Segunda-feira. É dia de feira livre. Liguei o rádio de pilha e tocavam o “Danúbio Azul” (AVCC, p.69). Quatro vezes o narrador-personagem cita o “Danúbio Azul”, permitindo-nos observar uma relação entre o texto “Dia após dia” e o título “Danúbio Azul” citado na “Explicação”.

Constantemente, há quebra do tempo na narrativa. O hoje é sempre o do momento da escrita. No início, o narrador informa: “Meu editor me encomendou três histórias que, disse ele, realmente aconteceram”/ “A conversa telefônica foi na sexta-feira. Comecei no Sábado. No domingo de manhã as três histórias estavam prontas: ‘Miss Algrave’, ‘O corpo’ e ‘Via Crucis’” (AVCC, p.19). Mas, há uma inverdade: o livro não é composto só de três histórias. Há contradições entre o que o narrador informa e o que ele faz, como quando sugere que não escreveria no dia das mães: “Hoje é dia 12 de maio. Dia das mães. Não fazia sentido escrever nesse dia histórias que eu não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha” (AVCC, p.20). Mais à frente, no P.S., porém, ele esclarece que ““O homem que apareceu’ e ‘Por enquanto’ também foram escritos no mesmo domingo maldito” (AVCC, p.20).



Lendo o texto “O homem que apareceu”, observamos que podemos considerá-lo uma narrativa de encaixe com o texto “Explicação”, pois trata-se do relato de um episódio que se passou com o narrador-personagem, que é escritora, no final do dia de sábado: o encontro que o narrador-personagem teve com uma personagem, Cláudio Brito, no botequim de outra personagem, o português Manuel. Após o encontro, Cláudio Brito ajuda a escritora a carregar suas compras até o seu edifício e, já na sala, os dois têm a seguinte conversa:

- Eu também entendo você.
 - Você? a você só importa a literatura.
 - Pois você está enganado. Filhos, família amigos vêm em primeiro lugar
- Olhou-me desconfiado, meio de lado. E perguntou-me:
- Você jura que a literatura não importa?
 - Juro, respondi com a segurança que vem de íntima veracidade. E acrescentei: qualquer gato, qualquer cachorro vale mais do que a literatura. (AVCC, p.53)

Como “Explicação”, este texto que narra o que se passa no cotidiano do narrador-personagem, que é uma escritora, termina apontando o tempo da escrita, o hoje: “Isso foi ontem, sábado. Hoje é domingo, 12 de maio. Dia da mães” (AVCC, p.54).

O outro texto citado no PS. como escrito no domingo é “Por enquanto”. Tal como o anterior, observa-se que o narrador-personagem é a escritora, narrando, despreocupadamente, o momento do “por enquanto”, preenchendo-o com a narrativa de como foi o seu dia de domingo, o telefonema que recebeu, o almoço com um dos filhos, a lembrança da festa de sexta à noite, a espera da chamada para o almoço, e até mesmo o momento do “instante-já”, entre o escrever e o parar

para fazer algo mais: “Ah, já sei o que vou fazer: vou mudar de roupa. Depois eu como, e depois volto à máquina. Já comi. Estava ótimo” (AVCC, p.66).

Contribuindo para problematizar as fronteiras entre ficção e verdade, cita nomes de artista brasileiros: “Vou convidar Chico Buarque, Tom Jobim e Caetano Veloso e que cada um traga a sua viola. Quero alegria, a melancolia me mata aos poucos” (AVCC, p.67). Mais uma vez, dessacraliza a literatura, faz auto-crítica de si mesma como escritora e cita autores da literatura brasileira: “É muito esquisito. De vez em quando eu fico meio machadiana. Por falar em Machado de Assis, estou com saudade dele. Parece mentira mas não tenho nenhum livro dele em minha estante. José de Alencar, eu nem me lembro se li alguma vez. (AVCC, p.67)

A narrativa trata das coisas que o narrador-personagem está pensando e fazendo enquanto, concomitantemente, compõe o texto. O tempo do enquanto é constantemente atualizado: “Trabalhei o dia inteiro, são dez para as seis” (AVCC, p.65) / “Mas agora quem estava dormindo já acordou e vem me ver às oito horas. São seis e cinco” (AVCC, p.66) / “Nesse intervalo dei um telefonema e, para o meu gáudio, já são dez para as sete (AVCC, p.67). E o fim desta narrativa só acontece quando o narrador deixa de escrever para fazer outra coisa: assistir televisão:

Mas a gente fuma e melhora logo. São cinco para as sete. Se me descuido, morro. É muito fácil. É uma questão do relógio parar. Faltam três minutos para as sete. Ligo ou não ligo a televisão? Mas é que é tão chato ver televisão sozinha.

Mas finalmente resolvi e vou ligar a televisão. A gente morre às vezes. (AVCC, p.67)

Neste contexto, narrar preenche o vazio da noite de domingo, tempo posterior à confecção das primeiras histórias (no sábado e domingo) e anterior à escrita das últimas histórias. Curiosamente, “Por enquanto” encerra a metade do número de textos que compõem o livro, é a sétima história do conto, incluindo na contagem o texto “Explicação.”

Outra narrativa que dá continuidade ao projeto da “Explicação é “Dia após dia”. Há três referências ao “Danúbio Azul”, título que não aparece no sumário. A narrativa retoma o que foi narrado em “O homem que apareceu” e ainda cita um outro conto da obra, “Miss Algrave”:

Desci de novo, fui ao botequim de seu Manuel para trocar as pilhas de meu rádio.

Falei assim para ele:

- O senhor se lembra do homem que estava tocando gaita no sábado? Ele era um grande escritor.

- Lembro sim. É uma tristeza. É neurose de guerra. Ele bebe em toda parte.

Fui embora.

Quando cheguei em casa uma pessoa me telefonou para dizer-me: pense bem antes de escrever um livro pornográfico, pense se isso vai acrescentar alguma coisa à sua obra. Respondi:

- Já pedi licença a meu filho, disse-lhe que não lesse meu livro. Eu lhe contei um pouco as histórias que havia escrito. Ele ouviu e disse: está bem. Conte-lhe que meu primeiro conto se chamava “Miss Algrave”. Ele disse: “grave” é túmulo. (AVCC, p.50)

Mais à frente, o narrador-personagem continua a falar do livro: “Pois é. Sei lá se este livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra. Minha obra que se

dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome, que se dane, tenho mais em que pensar” (AVCC, p.50).

Há, portanto, em *A via crucis do corpo* uma unidade narrativa entre o primeiro texto “Explicação” e os que nos referimos acima, o que, de pronto, contribui para a leitura do primeiro como texto fictício, mas de um tipo de ficção na qual, como percebeu Arnaldo Franco Junior,

o anedótico reduz-se a uma simples função instrumental que é exposta e avaliada criticamente pela escritora nos textos do volume. O anedótico não é fundo nem nuclear nestes contos: ele é *ornamental*, no melhor e no pior sentido da palavra. Ele promete-se como tema, fábula, mas reduz-se a uma posição secundária, deliberadamente menor. Ele é ostentado como produto, mas não constitui a substância literária dos contos. Numa palavra: ele é – e a partir de uma intenção crítica – um efeito publicitário do produto, daí estar escrito no próprio título do volume, como, de resto, está inscrito nos títulos de vários de seus contos. Sua razão de ser, nos contos, é o suplício a que ele é submetido. Vingança de Clarice, vingança do escritor na desestabilização do sistema literário a partir do qual produz e com o qual tem de dialogar. (1999, p.203)

Justapondo à narrativa metalingüística outras pequenas histórias, tanto dentro de cada texto quanto em outros contos da obra, pois, entre um texto e outro, o narrador-personagem da “Explicação” reaparece para dar continuidade ao que narra no início, *A via crucis do corpo*, como observou Arnaldo Franco Junior na citação acima, desestabiliza o sistema literário de dentro do próprio sistema. Enquanto se constitui narrativa, a linguagem põe a própria natureza da literatura em cena.

No que tange à abordagem do sexo nas narrativas, Lígia Chiappini Moraes

Leite observou que

um caso interessante é o do livro *A via crucis do corpo*, que se quer explícito no tratamento direto do sexo, “hora do lixo”, no dizer da autora. Pois tudo isso é muito discutível; na verdade, não é tão explícito assim, narrando sensações mais do que fatos e trabalhando muito com a alegoria e a paródia. (1996, p.64)

A este respeito, notamos que o narrador-personagem finge concordar com o rótulo “lixo” para classificar os textos da obra, mas aborda, sobretudo, a própria *hora do lixo*, permitindo aos leitores observar que os valores se modificam com o tempo, e, assim, discutir esse assunto a partir da obra.

Como observou Linda Hutcheon,

o criador romântico, como fonte originadora e original de sentido, pode muito bem estar morto, como Barthes defendia há anos, mas a *posição* do criador – uma posição de autoridade discursiva – mantém-se e é, cada vez mais, o centro autoconsciente de grande parte da arte contemporânea. (1985, p.109)

A autoria implícita, confundido-se com o narrador como se fosse uma “vítima de si mesma”, conforme sugere, ironicamente, na seguinte passagem: “Que poderia fazer? senão ser a vítima de mim mesma”, consegue fazer a posição do autor ser vista de dentro do texto, junto com outros sujeitos que dão voz à obra literária (editor, crítico e leitor), tornando-se personagem da e na história. A ficção de Clarice Lispector, como Jeana Laura Santos observa,

abarca as situações limítrofes de nosso século, refletindo numa linguagem paradoxal, que sempre contém as duas faces de uma mesma dobra: entre a “romancista” e a “jornalista”; entre a “artista” e a “escritora de consumo”; entre ter um “estilo” (dos vanguardistas do modernismo) e não ter nenhum “estilo” (dos pós-modernistas); entre a existência de um autor e a morte do autor (de Barthes e Foucault); entre o objeto aurático e reprodutibilidade técnica (de Benjamin); entre a crença na linguagem e a desconfiança na escritura; entre a melancolia séria e a paródia de si mesma. (2000, p.151)

Lembrando-nos da micro-história que encerra o texto “Explicação”, em literatura é inútil tentarmos saber os segredos da vida por meio das palavras do narrador. “A outra pessoa é um enigma. E seus olhos são de estátuas: cegos”. A pessoa que aparece na linguagem é “outra pessoa”, personagem, figura, estátua, e quem está pondo isso em questão não é a teoria da literatura, mas a própria literatura pós-moderna.

5.5 “Gertrudes pede um conselho” (1979) – A aventura da e na linguagem

Segundo consta em nota publicada por Paulo Gurgel Valente, filho de Clarice Lispector, o conto “Gertrudes pede um conselho” foi escrito em “setembro de 1941”, mas publicado apenas em 1979, no livro de contos *A bela e a fera* (1979).

O conto inicia-se no momento da chegada de Gertrudes, uma adolescente de dezessete anos, ao consultório de uma doutora conselheira de revista: “Sentou-se de modo que seu próprio peso ‘passasse a ferro’ a saia amarrotada” (BF, p.25). A partir de então, a narrativa mergulha nos pensamentos da personagem. O leitor é informado dos motivos que trouxeram Gertrudes até ali por meio do discurso



indireto-livre, que dá acesso às lembranças dos últimos dias da adolescente antes da visita e às suas expectativas com relação ao encontro que terá em seguida. Gertrudes tenta “não pensar na entrevista, não pensar” (BF, p.25), mas, enquanto dura a sua espera, ela pensa, e o leitor é levado a pensar junto com ela para tomar conhecimento do que está por trás do momento atual e, desse modo, compreender o que está por vir na narrativa. Seus “não pensar” são preenchidos por *flashbacks*, sonhos que ela relembra e sonhos que ela elabora enquanto espera. Frequentemente, terceira e primeira pessoas se confundem, como se a narrativa fosse coconstituída por um narrador que se quer neutro, mas não consegue deixar de falar de si e, por isso, usa a primeira pessoa. Em um dos momentos em que Gertrudes, esperando pela doutora, inventa para não pensar, o uso do pronome pessoal de primeira pessoa “eu” na construção que está entre parênteses, sugere, de modo mais explícito do que em outros momentos da narrativa, que narrador e Gertrudes são uma só pessoa.

Não, Deus nunca precisa esperar. Que é que ele faz então? Está aí, mesmo que ainda acreditasse n'Ele (*eu não acreditava em Deus, tomava banho bem em cima do almoço, não usava uniforme do colégio e resolvera fumar*), mesmo que ainda acreditasse em fantasmas não poderia achar graça na eternidade. (BF, p.26)

Gertrudes, adolescente de dezessete anos, dirige-se ao consultório de uma doutora, “encarregada de menores abandonados, escrevendo conselhos nas revistas” (BF, p.26), em busca de algo que a doutora possa ajudá-la a encontrar, mas, também, desejosa de causar uma impressão que ela não nos diz qual: “Não



queria esperar porque ficaria com medo. E assim não daria à doutora a impressão que desejava causar” (LF, p.25).

Após a justaposição dos pensamentos aos questionamentos e tentativas de inventar histórias, a narrativa volta ao momento e ao espaço de partida – a sala de espera do consultório – e Gertrudes encontra-se com a doutora.

Observa-se o encontro entre a adolescente (Gertrudes) e a mulher (doutora), em que as duas tanto analisam uma à outra, como, também, se auto-analisam. Neste encontro, os conselhos dados pela doutora não soam importantes para a adolescente, mas alguma coisa é alterada.

Já na rua, Tuda “entrou numa sorveteria e comprou sorvete”/ “Já não se apressava para casa. Possuía um segredo do qual as pessoas nunca poderiam partilhar!” (BF, p.37). O narrador distanciado do início narra a partida de Gertrudes: “Continuou a andar, apressada, palpitante, feroz de alegria” (BF, p.39).

Observamos que a narrativa dialoga com a estrutura das “estórias romanescas tradicionais”, pois a estrutura do conto assemelha-se à narrativa de um ritual de passagem em que a adolescente vai ao encontro do oráculo, neste caso, a deusa Diana, para dar início a outra fase da sua vida.

Entre os traços comuns às “estórias romanescas” do ocidente discutidos por Frye, observamos que o essencial na trama é a AVENTURA; os heróis representam os ideais enquanto, os vilões, as ameaças; trata-se de uma forma sem fim em que o protagonista passa de uma aventura a outra; o que lhe dá forma é a PROCURA, encerrada em três estágios: jornada perigosa com as aventuras preliminares, luta crucial e exaltação do herói; o conflito é o próprio tema



arquetípico; o herói se assemelha ao “Messias mítico ou libertador” de um mundo superior, enquanto o seu inimigo assemelha-se aos “poderes demoníacos de um mundo inferior” (FRYE, 1957, p.186-7).

Além destes traços, segundo Frye,

a estória romanesca de procura tem analogias tanto com os rituais como com os sonhos (...) Traduzida em termo de sonho, a estória romanesca de procura é a busca, por parte da libido ou do eu que deseja, de uma realização que a livre das angústias da realidade, mas ainda contenha essa realidade. (1957, p.191)

Em “Gertrudes pede um conselho”, verifica-se a existência de duas aventuras principais: a primeira é o encontro da heroína, Gertrudes, com a suposta Diana, a Caçadora da Mitologia Latina que, na Mitologia Grega, é Artemis, “protetora e ama de todo ser jovem”¹⁹; a segunda é a da linguagem como meio pelo qual narrador e personagem tentam falar sobre o que se passa com a heroína. Ambas são anunciadas pelo narrador: “Até o dia marcado para a entrevista, Tuda não se sentiu. Viveu numa atmosfera de febre e de ansiedade. Uma aventura. Compreendem bem? Uma aventura” (BF, p.28-9).

Aplicando a análise das funções básicas que Affonso Romano de Sant’Anna (1974) utilizou na análise estrutural dos contos de *Laços de família* e *A legião estrangeira*, temos:

¹⁹ Segundo Devereux, “na fatasmática mitica dos gregos, Ártemis virgem pôde ser considerada *kourotrophos* – protetora e ama de todo ser jovem” (DEVEREUX, 1990, p. 195).



1. A colocação das personagens numa determinada situação (exposição): A chegada de Gertrudes ao consultório. Alternando entre a primeira e a terceira pessoas, o narrador contextualiza o antes, o motivo que a trouxe até ali.

2. A preparação de um evento ou incidente discretamente pressentido (ação crescente): A espera é vivida com ansiedade e interrompida com a chegada do jovem que anuncia a entrada de Gertrudes na sala da doutora.

3. A ocorrência do incidente ou evento (clímax): O encontro de Gertrudes com a doutora. A realidade não corresponde ao idealizado pela adolescente.

4. Desfecho em que se mostra ou se considera a situação da personagem após o evento ou incidente (desenlace final): De volta à rua, Gertrudes se sente capaz de prosseguir sozinha.

Gêuza Machado Hosken, comparando a ironia de Clarice à de Nietzsche, ao tratar da ironia trágico-paradoxal em Nietzsche, observa que “nossa verdade é a nossa busca, nosso não-sei. Nosso desejo de verdade. No jogo das contradições, o homem pode encontrar “sua” verdade. Nietzsche não pensa a verdade separada do erro. ‘Onde há erro, há verdade’” (1985, p.54).

Relacionando este fragmento às narrativas de Clarice Lispector, observamos que os desfechos nos seus textos representam muito mais um convite à reflexão sobre as verdades na linguagem do que o desvelar de uma mensagem, desautomatizando não apenas a nossa experiência com a palavra, mas também com o tipo de narrativa romanesca que narra a experiência do herói e, ao final, deixa um conselho ao leitor.

Em algumas partes, a análise dos pensamentos das personagens nos permite observar a metalinguagem na narrativa e, assim, percebermos o quanto o projeto literário que está em jogo na imitação da forma romanesca tradicional é contrário às narrativas que têm conselho a dar:

Hoje ia acontecer alguma coisa! Não pensar 1,2,3,4,5,6,7...Não servia. Era uma vez um rapaz cego que... Cego por que? Não, ele não era cego. Tinha até a vista muito boa. Agora é que sabia por que Deus, podendo tanto, inventava pessoas aleijadas, cegas, ruins. Só por distração. (BF, p.26)

No pensamento de Gertrudes, Deus é um autor que inventa personagens aleijadas, cegas e ruins para se distrair. O sofrimento da personagem, visto desse modo, só serve como distração para o autor. A concepção de artista como Deus criador, presente, sobretudo, na estética romântica é posta em discussão na narrativa.

Em outra passagem, Gertrudes, lembrando-se das cartas que escrevera à doutora, nos coloca a par do que escreveu: “E as outras cartas? ‘Não gosto de nada, sou como os poetas ...’” (BF, p.26). Mais uma vez, a concepção de arte da estética romântica, na qual, como observa Jan Mukarovsky, “o artista é artista justamente porque vê a realidade de uma maneira diferente das outras pessoas, vê-a à sua maneira singular” (1981, p.277), é apresentada, na narrativa, de forma a pôr em discussão um paralelo irônico entre o comportamento do poeta romântico e da adolescente.

Revelador do projeto literário da autora é, também, o pensamento da doutora:



Cada pessoa é um mundo, cada pessoa tem sua própria chave e a dos outros nada resolve; só se olha para o mundo alheio por distração, por interesse, por qualquer outro sentimento que sobrenada e que não é vital; o ‘mal de muitos’ é consolo, mas não é solução. (BF, p.32)

Esta parte, atribuída ao pensamento da doutora, que está ansiosa por se ver livre da adolescente, soa como um ensinamento, mas que não é compartilhado com Gertrudes, embora seja dividido com o leitor que esteja apto a encontrar sentidos nas várias vozes presentes no texto.

O desfecho da narrativa não encerra a verdade nem da personagem, nem do texto. Gertrudes conseguir dizer que sente o inexplicável, conseguir compartilhar do seu inexplicável com a doutora, é materializá-lo, e isso pode ser o maior triunfo da personagem e da escrita.

Como os heróis dos contos de fada, que possuem uma existência fantástica, Gertrudes é introduzida na narrativa no momento em que “sol amarelo” estava “derramado sobre tudo” (BF, p.25), ou seja, numa hora comum do dia, às 14:00 horas, mas expresso de forma especial na linguagem; a doutora, por sua vez, é introduzida como aquela que habita o lugar reservado, a própria caverna, de onde não deseja sair: “O escritório novamente vazio, afundar no divã, fechar as janelas – a repousante escuridão. Pois se aquele era o seu refúgio, apenas dela, onde até ele, com sua enervante e calma aceitação da felicidade, era um intruso” (BF, p.34).

Mas, aos olhos da personagem adolescente, a doutora passa por uma espécie de transfiguração, e, de um momento para outro, deixa de ser a protetora para



associar-se aos que ameaçam a sua supremacia, às pessoas alheias “ao nobre fogo que ardia dentro dela” (BF, p.28), pois fala “igual a Amélia, a Lídia, a todo o mundo, a todo o mundo!” (BF, p.31).

Após a descoberta de Gertrudes de que a doutora era igual a todos, o narrador, semelhantemente ao narrador dos contos de fadas, usa um tom de suspense, como se previsse que algo está prestes a acontecer:

A doutora ainda falava. Tuda continuava muda, obstinadamente muda. *Uma nuvem tapou o sol e o escritório ficou de repente sombrio e úmido.* Daí a um instante o floco de poeiras recomeçou a brilhar e mover-se.

A conselheira impacientou-se ligeiramente. Estava cansada. Trabalhara tanto...

- Então? Mais alguma coisa? Fale, fale sem medo ... (BF, p.31. Grifo nosso)

Na caracterização das personagens, observa-se que as irmãs de Gertrudes, como as irmãs do conto de fadas “A gata borralheira”, atrapalham a adolescente: “Às vezes não consigo dormir, mesmo porque minhas irmãs dormem no mesmo quarto e se remexem muito” (BF, p.25) / “notando com alegria reprimida que não se interessava pelo bolo que as irmãs devoravam animadamente, com irritante despreocupação” (BF, p.28)/ “Não empresto o vestido, não empresto coisa alguma, você vive pedindo ...” (BF, p.38). O primeiro rapaz, descrito no conto, interrompendo os devaneios de Gertrudes para anunciar que ela poderia entrar no consultório da doutora, assemelha-se aos “bobos” que, segundo Northrop Frye, nas histórias romanescas, têm a função de “fornecer para o realismo uma válvula de segurança localizada, sem permitir-lhe romper as convenções da estória” (1957, p.195). Na narrativa, o rapaz surge para despertar Gertrudes de seus pensamentos,

trazê-la para a “realidade”: “De repente... O rapazinho coçou a orelha e disse, o ar velho que as pessoas teimavam em empregar aos fatos excitantes e novos” (BF, p.29). O segundo rapaz aparece no final do conto e, também realizando função semelhante à dos “bobos” como “válvula de segurança localizada”, choca-se com Gertrudes quando ela estava novamente mergulhada em pensamentos, e é descrito de forma cômica, sem estabelecer com a heroína uma relação em que esta lhe consinta demonstrar medo ou estabelecer um diálogo.

- Oh, perdão, senhorita... Machuquei-a?

Quase perdeu o equilíbrio com o choque. Ficou um instante atordoada.

- Não enxerga? – o homem tinha dentes brancos, pontudos – Não há de que ... Não foi nada ...

O rapaz se afastou, com ligeiro sorriso no rosto redondo.

Abrindo os olhos, Tuda percebeu a rua cheia de sol. A brisa forte arrepiou-a. Que sorriso engraçado, o do homem. (BF, p.38)

A idéia que temos desse choque, aparentemente casual, é a de que Gertrudes procovou o acidente para ser notada pelo jovem, pois, mais à frente, o narrador nos dirá: “Acompanhou o pensamento a sensação de que tinha um corpo seu, o corpo que o homem olhara, uma alma sua, a alma que a doutora tocara” (BF, p.38). Observamos que, nas duas situações, corpo e alma foram percebidos porque Gertrudes fora ao encontro de quem os olhassem.

A caracterização e a descrição destas personagens assemelham-se ao que se verifica em muitos contos de fadas, mas é importante lembrar, aqui, que estas personagens são, muitas vezes, descritos em função de como Gertrudes as considera. Além disso, também o narrador a todo momento se identifica com a

protagonista, chegando, algumas vezes, a nos deixar em dúvida quanto à sua identidade, quando muda repentinamente da forma impessoal que tem a terceira pessoa para a intimidade que tem a primeira.

A procura de Gertrudes é semelhante à procura das personagens que desejam descobrir um tesouro escondido. Nas “estórias romanescas mitopéicas”, este tesouro é guardado por um dragão, e, segundo Frye, representa a “riqueza em suas formas ideais, o poder e a sabedoria” (1957, p.191). No conto, Gertrudes procura algo difícil de ser traduzido em palavras: “vim perguntar o que faço de mim. Mas não sabia resumir seu estado nessa pergunta” (BF, p.31). Desse modo, a narrativa de Clarice Lispector transforma em enigma não apenas a procura mítica da sabedoria, mas, junto com esta, a própria sabedoria, passando o enigma da vida da personagem a confundir-se com o enigma do texto. A linguagem instaura o conflito, mas não é apresentada como capaz de resolvê-lo.

No conto, em vez do dragão, tem-se um “mito” idealizado por Gertrudes – a doutora –, que, ao ser encarado, revela-se patético aos olhos da adolescente: “Miúda, cabelos pretos enrolados em dois cachos sobre a nuca. O batom pintado um pouco para fora dos lábios, numa tentativa de sensualidade. O rosto calmo, as mão inquietas. Tuda sentiu vontade de fugir” (BF, p.30). Porém, após o encontro, a narrativa entra no tempo mítico: “Há muitos anos saíra de casa” (BF, p.30). A partir daí, algo aconteceu: o encontro.

Gertrudes permanece e logo percebe que a doutora possui um lado divino, capaz de compreendê-la: “Sorriu. E de repente Tuda sentiu aquele rosto entrando bem na sua alma. Não era da boca nem dos olhos que vinha aquele ar ... ar divino.



Era como uma sombra terrivelmente simpática, vacilando sobre a doutora” (BF, p.34). Observa-se que há dualidade no modo como a adolescente define a doutora, pois ora ela lhe é “divina”, ora ela lhe é “igual a todo mundo”. Na narrativa, porém, não há a dicotomia do bem versus o mal dos contos de fadas, a doutora é uma figura humana que age de forma receptiva e desinteressada.

Notamos que a procura de Gertrudes não é da procura pela felicidade. A palavra felicidade, quando aparece, está ironicamente relacionada à ignorância das coisas : “mais um momento e não suportarei tanta felicidade, embora não soubesse propriamente em que consistia essa felicidade” (BF., p.27) / “Olhe, tenho certeza de que você ainda terá muita felicidade. Os sensíveis são simultaneamente mais infelizes e felizes que os outros. Mas dê tempo ao tempo! – Como era vulgar com facilidade, refletiu sem amargura. – Vá vivendo ...” (BF, p.33-4) / “Pois se aquele era o seu refúgio, apenas dela, onde até ele, com sua enervante e calma aceitação da felicidade, era um intruso!” (BF, p.34). Trata-se da busca de um estado de não-ignorância, um estado de vigilância atenta, só atingido quando se está buscando alguma coisa.

Os três estágios da procura mítica encontram-se distribuídos no conto do seguinte modo:

1. A jornada perigosa com as aventuras preliminares é narrada quando Gertrudes chega ao consultório. Neste momento, o leitor toma conhecimento do que a trouxe até ali, do modo como ela conheceu a doutora, das situações que tem enfrentado com os seus vilões de “olhar simples, distraído”, do medo da espera, até que chega o momento da aventura principal – o encontro –, que virá após a

travessia e logo irá se transformar em duelo: “Tuda atravessou a sala, sem respirar. E encontrou-se diante da doutora” (BF, p.29).

2. A luta crucial e exaltação do herói são observadas respectivamente durante o encontro, que é na verdade um duelo: “Mas estava cansada do duelo” (BF, p.34) no qual Gertrudes, tendo presenciado a transfiguração da doutora: “Era como uma sombra terrivelmente simpática, vacilando sobre a doutora” (BF, p.34); e com ela tocado “levemente nas névoas misteriosas de que vivia há algum tempo” (BF, p.36), descobre-se mais forte: “Olharam-se e Tuda, decepcionada, sentiu que estava em posição superior à da doutora, era mais forte do que ela” (BF, p.34). No final da sua aventura, ela se dá conta de que fora indesejada, mas também de que não era mais como as outras, embora desde antes, em alguns aspectos, já não fosse igual, pois informara que não “usava uniforme do colégio”, como as adolescentes que ela encontra ao sair do consultório: “Passaram duas mocinhas de uniforme, conversando e rindo alto” (BF, p.36). Ao encerrar a aventura, ela sabe que é a TUDA “consciente, vigilante, sempre presente”, diferente das outras: “Pensou, sem ligar o pensamento ao olhar das adolescentes: que tenho a ver com elas? Quem esteve junto à doutora, falando de coisas misteriosas e profundas? E se elas soubessem da aventura nem entenderiam ...” (BF, p.36) / “Apertou os lábios com firmeza, cheia de súbita violência: - Eu lá preciso de doutora! Lá preciso de ninguém! Continuou a andar, apressada, feroz de alegria” (BF, p.39).

3. O conflito, ou o tema arquetípico da estória romanesca, na narrativa, é da ordem do que se passa no interior da personagem. Metaforicamente, no início, o

narrador informa: “Lá fora, tudo muito bom” (BF, p.25), e , no final: “Na rua tudo era mais fácil, sólido e simples” (BF, p.36). O conflito é entre o fugaz, transitório, impronunciável versus o fixo, eterno e pronunciável, diante da realidade e da fantasia, ou entre a ficção e a realidade. O duplo existe em um só, como na doutora, o importante é não olhar com distração. Há que se atravessar a porta e enfrentar os próprios medos e mitos. Deixar-se vencer, tornar-se indesejada, talvez, mas, voltar para o lado de fora, perceber a mudança, a importância da aventura e saber-se diferente por ter compartilhado, mesmo que “levemente”, “as névoas misteriosas” do que se vive. A linguagem feita de silêncios se constituiu em aventura ousada, na qual mesmo o apelido de Gertrudes não é o resultado do simples processo de redução deste nome, o que resultaria em TRUDES, mas, da formação da palavra TUDA, que assemelha-se, pelo processo de flexão de gênero em língua portuguesa, ao feminino de TUDO, por sua vez, pronome indefinido e invariável.

Aproximando-se das “estórias romanescas”, em que um herói masculino parte numa aventura e quase sempre acaba encontrando uma donzela, Clarice narra a aventura excêntrica da donzela que não busca o casamento, preferindo estar à margem do centro em que se localizam os de “olhos distraídos”, mas, ao mesmo tempo, receosa da própria excentricidade: “Tuda pensava confusamente: vim perguntar o que faço de mim. Mas não sabia resumir seu estado nessa pergunta. Além disso, receava cometer uma excentricidade e ainda não se habituara consigo mesma” (BF, p.31-2).



O conto “Gertrudes pede um conselho” insere-se dentro da poética da modernidade por diferentes aspectos que serão melhor apresentados a seguir, porém, um aspecto em particular, identificado por João Alexandre Barbosa, deve ser destacado desde já: “a sua decifração não está mais na correta tradução do enigma, mas sim na recifração, criação de um espaço recifrador de enigmas por onde o leitor passeia a sua fome de respostas” (1986, p.14).

Observa-se que, no conto, a experiência do mais velho posta em palavra é de pouca valia. A este respeito, Silviano Santiago observa que, na narrativa pós-moderna,

Caso o olhar queira ser reconhecido como conselho, surge a incomunicabilidade entre o mais experiente e o menos. A palavra já não tem sentido porque já não existe mais o olhar que ela recobre. Desaparece a narrativa. Existe, pesado, o silêncio. Para evitá-lo, o mais experiente deve subtrair-se para fazer valer, fazer brilhar o menos experiente. Por a experiência do mais experiente ser de menor valia nos tempos Pós-modernos é que ele se subtrai. Por isso tudo também é que se torna praticamente impossível hoje, numa narrativa, o cotejo de experiências adultas e maduras sob a forma mútua de conselhos. Cotejo que seria semelhante ao encontro da narrativa clássica e que conduziria a uma sabedoria prática de vida. (...) As narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomençar. (1989, p.46-7)

Gertrudes, como Joana do romance *Perto do coração selvagem* (1944), inventa histórias para passar o tempo e nos atrai porque, como observou Nádya Gotlib a respeito da protagonista deste romance, encerra “a condição essencial de uma complexidade de caráter ambíguo, poliédrico, kaleidoscópico, paradoxal



(...)” (1998, p.50)²⁰. E, além disso, uma vez que o narrador se aproxima mais da personagem Gertrudes, muitas vezes, somos levados a esperar, como a adolescente, algum conselho da doutora, deixando de notar que a linguagem é outra personagem da narrativa, e se manifesta, também, no silêncio que as personagens mantêm entre si.

Benedito Nunes, no texto “Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção”, sobre o primeiro romance da autora, *Perto do coração selvagem*, observou que

Este romance de estréia (...) trouxe para a literatura brasileira, como foco da arte de narrar, com as implicações estéticas e formais conseqüentes – do monólogo interior à quebra da ordem causal exterior, das oscilações do tempo como duração (*durée*) ao esgarçamento da ação romanesca e do enredo –, a perspectiva da introspecção, comum à novelística moderna. Mas em vez de constituir um foco fixo, detido na exploração dos momentos da vida, desses ‘little separate incidents that one lived one by one’ aos quais se reportou Virginia Woolf em *To the Lighthouse*, o ponto de vista introspectivo, dominante, inclusive, nos contos de nossa escritora ofereceria o conduto para a *problematização das formas narrativas tradicionais* em geral e da posição do narrador em suas relações com a linguagem e a realidade, *por meio de um jogo de identidade da ficcionista consigo mesma e com os seus personagens* (...) (1989, p.63)

A “problematização das formas narrativas tradicionais” e o “jogo de identidade da ficcionista consigo mesma e com os seus personagens”, possibilitam a construção de uma narrativa que problematiza o próprio ato de narrar (o plano

²⁰ Ce que Joana, le personnage principal, nous apporte, est la condition essentielle d’une complexité de caractère ambigu, polyédrique, kaléidoscopique, paradoxal (...) (1998, p.50). (Tradução nossa).



da forma) e as experiências externas à linguagem (o plano do conteúdo), evidenciando o papel artístico e histórico do texto sem abandonar a literariedade, muito pelo contrário, estabelecendo um jogo de ambigüidades com o leitor, e este, por sua vez, vai construir e desconstruir o texto de acordo com a sua formação, sua experiência de vida, pois, como afirma Norman Holland,

Cada leitor tem uma identidade pessoal (...) Os leitores usam os textos para projetar naquilo que lêem uma combinação de fantasia que envolvem prazer e medo, defesas para controlar o medo e uma transformação (análoga à sublimação), em “sentido” intelectual ou moral, adequando tudo a essa identidade. (1998, p.1206)²¹

Com relação ao foco narrativo, por exemplo, em muitas passagens o narrador passa da terceira para a primeira pessoa sem deixar claro, propositalmente, quem se expressa. Não apenas o narrador mergulha nos pensamentos da personagem, mas também a personagem assume o primeiro plano da narrativa. Dessa forma, ocorre de modo semelhante ao que Linda Hutcheon identifica em *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig, “a alternância entre a primeira e a terceira pessoas complica a implantação da subjetividade na linguagem, pois a insere e desestabiliza ao mesmo tempo” (1991, p.116). Em uma passagem em que o narrador trata do estado de Tuda nos últimos tempos, lemos: “Caía num choro abafado, aliviando-se, com a impressão confusa de que se entregava, a não *sei* quem e não *sei* de que forma” (BF, p.27). Esse “eu”, que na

²¹ Each reader has a personal identity (...) Readers use texts to project into what they are reading a combination of fantasies involving pleasure and fear, defences to manage fear, and a transformation (analogous to sublimation) into intellectual or moral ‘sense’, all of which suit that identity. (1998, p.1206). (Tradução nossa).



linguagem é encontrado a partir da desinência do verbo saber, provoca o estranhamento que leva o leitor a questionar-se sobre quem é esse sujeito e, como observa Linda Hutcheon, “a pensar o sujeito como propõe Foucault, ou seja, como um constructo discursivo” (1991, p.144).

O silêncio, não sendo ausência de enunciados, como não o é quando se trata do silêncio em muitos textos pós-modernos, é presença constante em toda a narrativa e, paradoxalmente, não é calado, pois irrompe nos momentos em que o texto solicita a participação do leitor. O uso freqüente de reticências representa espaços vazios para a reflexão do que ficou incompleto. Quando a narrativa, ainda fixada no momento em que Gertrudes aguarda para ser chamada pela doutora, mergulha nos pensamentos da personagem por meio do discurso indireto-livre, tem-se um texto fragmentado e descontínuo, uma narrativa de efeito confuso, preenchida por pensamentos, expressões ou frases seguidas de reticências – “Não gosto de nada, sou como os poetas...” / “Mas afinal o que iria dizer? Tudo tão vago. E a doutora ria...” / Não pensar 1,2,3,4,5,6,7...” (BF, p.26), –, que compõem a aventura de Gertrudes e a própria aventura da linguagem e da subjetividade.

A reflexividade do discurso, provocada pela mudança de foco narrativo e pelo uso repetitivo de reticências, aparece também em outras partes, a partir de uma escrita metafórica, como vista no seguinte trecho: “Não podia ouvir bem porque estava tonta e o coração achou de lhe pulsar exatamente nos ouvidos” (BF, p.31), ou a partir do emprego de frases que trazem novidades repentinas para o discurso, como em: “Riu, lembrando-se de quando bebia avidamente as histórias



que lhe contavam. *Tornara-se bem livre...* Mas isso não significava estar contente. E era exatamente o que a doutora ia explicar” (BF, p.26. Grifo nosso). A expressão “tornara-se bem livre” é estranha neste contexto e não explica se a personagem sente-se assim porque estava conseguindo, com seus pensamentos, esquecer da espera, ou se tal coisa ocorreu num tempo ainda mais remoto, quando ela “bebia avidamente as histórias”. Desse modo, quebra-se, mais uma vez, a continuidade do discurso e promove-se o estranhamento.

Por meio da ênfase no papel do receptor, instala-se outro tipo de estranhamento que também leva à reflexividade do discurso. Na passagem em que a personagem Tuda irá narrar (numa espécie de sonho acordado) um suposto encontro com a doutora, encontram-se as seguintes palavras do narrador: “Até o dia marcado para a entrevista, Tuda não se sentiu. Viveu numa atmosfera de febre e de ansiedade. Uma aventura. Compreendem bem? Uma aventura” (BF, p.28-9). Observa-se que, enfatizando a participação do leitor, o narrador convida-o abertamente a participar da aventura.

Esta aventura é tão audaciosa quanto a aventura de Gertrudes: “- Vim aqui por excesso de audácia, confiando na bondade e compreensão da senhora (BF, p.29). Lado a lado com a experiência de Gertrudes está a experiência da linguagem em que é preciso desconfiar de cada nova palavra que vai compondo o texto. A audácia é tão grande que o próprio código lingüístico é alterado. Como já dissemos acima, o apelido de Gertrudes não é reduzido a Trudes, como primeiramente supôs a doutora: “- Bem, agora já conheço você mais ou menos. Na sua carta falou num apelido? Tudes, Tuda...” (BF, p.31), mas transformado em

TUDA. A relação da palavra Tuda com Gertrudes se dá menos por uma processo de derivação por redução e mais por uma derivação aleatória. Tuda gramaticalmente não existe, mas, se existisse, corresponderia, na Gramática da língua portuguesa, a uma palavra feminina que designaria a totalidade das coisas. A aventura lingüística também surge a partir do código já existente. É preciso estar atento a algumas construções do discurso que são apenas aparentemente ingênuas. Na passagem que trata do desejo de solidão da doutora, a palavra divã na expressão “afundar no divã, fechar as janelas” (BF, p.34), revela a situação de paciente da doutora, quebrando, dessa forma, a expectativa que Gertrudes e o leitor têm de uma conselheira de revistas. Assim, as aventuras do texto só podem vir a ser entendidas pelos que buscarem compreendê-las, pois, caso contrário, mesmo tomando conhecimento delas, como as adolescentes de uniforme, é possível não percebê-las: “E se elas soubessem da aventura nem entenderiam ...” (BF, p.36).

A ironia não é pessimista nem negativista, aponta a alienação, a cegueira dos de olhar vago e as incertezas diante da vida moderna:

A doutora falava, falava, a voz levemente rouca, o olhar vago. Sobre diversos assuntos. Os últimos filmes, as jovens modernas, sem orientação, más leituras, *sei lá*, muitas coisas. Tuda também falava. Deixara de palpitar e a sala, a doutora tomavam aos poucos uma disposição mais compreensível. (BF, p.30)

Esta incerteza também está presente no discurso do narrador com o seu “*sei lá*”, mas não é um discurso que negue a comunicabilidade, antes, tenta representar, por meio da linguagem, esse mundo aleatório e múltiplo.

O conto “Gertrudes pede um conselho”, ao mesmo tempo em que aborda o como tema estrutural a procura de respostas sem perguntas no mundo moderno das personagens, aproxima-se de uma arte moderna na imanência de uma nova arte, pois consegue apontar para o que Teixeira Coelho considera um dos traços básicos do que pode ser entendido como pós-modernismo: “as artes estão pondo o dedo em suas essências, estão alcançando o estético, tornam-se processos estéticos” (1986, p.161).

A narrativa está ancorada num momento histórico definido – a modernidade – observado por meio do uso das expressões “mortalidade infantil”, “salários dos homens do campo”, “jovens modernas”, “boa vida burguesa” e de outros dados que reportam o leitor para a presença da mulher no mercado de trabalho, “enfermeira”, “doutora”, e aos meios de comunicação de massa, “revista”, “filmes”, ou seja, com marcas de aspectos relativos aos do mundo moderno.

Walter Benjamin, ao tratar do narrador na obra de Nicolau Lescov, considera que “o conto verdadeiro sempre tem, direta ou indiretamente, um propósito definido” (1975, p.65), incluindo, entre estes propósitos, a transmissão de uma moral, de um ensinamento prático, da ilustração de algum provérbio ou de uma regra fundamental da existência. Para Benjamin, o narrador é uma espécie de “conselheiro do seu ouvinte”, e, embora na época em que escreveu o seu texto, considere que a habilidade de se transmitir oralmente ou por escrito algum conselho tenha diminuído muito, não deixa, por outro lado, de observar que não se trata de um fenômeno de decadência moderna, e sim uma decorrência de impulsos



históricos seculares, que traz para narrativa uma nova beleza. Dar conselhos, segundo Benjamin,

significa muito menos responder a uma pergunta do que fazer uma proposta sobre a continuidade de uma estória que neste instante está a se desenrolar. Para formular um conselho é necessário antes de mais nada saber narrar a história. (Além disso, um indivíduo é receptivo a um conselho apenas na medida em que expõe a sua situação.) Um conselho, fiado no tecido da existência vivida, é sabedoria. A arte de narrar aproxima-se do seu fim por extinguir-se o lado épico da verdade, a sabedoria. Trata-se de processo que vem de longe. E nada mais tolo do que contemplá-lo como fenômeno de “decadência moderna”. Trata-se, na realidade, de uma decorrência de impulsos históricos seculares, que pouco a pouco expulsaram a narrativa do campo do discurso presente, ornando-a, ao mesmo tempo, com uma nova beleza no decurso de tal processo de distanciamento. (1975, p.65-6)

Observando o final do texto de Benjamin, e tomando por base a narrativa de Clarice Lispector, consideramos que “o fim da arte de narrar”, sobre o qual escreve Benjamin, representa as mudanças no modo de narrar que apresentava, como na *Odisséia*, de Homero, propósitos definidos a transmitir.

Cabe retomar, aqui, o título do conto: “Gertrudes pede um *conselho*”. Gertrudes, personagem que algumas vezes se apresenta como narrador, vai ao consultório de uma conselheira que ela conhece a partir de um meio de comunicação de massa, a revista, com uma finalidade e sabe que, para obter o procura, tem, antes, de expor a sua situação: “Tuda pensava confusamente: ‘vim perguntar o que faço de mim’. Mas não sabia resumir seu estado nessa pergunta” (BF, p.31). Gertrudes procura a palavra que possa dar-lhe alguma verdade, ou substituir o que ela sente, e essa busca é cuidadosa, pois ela está alerta para as

especificidades do discurso, como se pode verificar pela sua reação à seguinte fala da doutora:

- Olhe, Tuda, o que me agradaria dizer-lhe é que você um dia terá o que agora procura tão confusamente. É uma espécie de calma que vem do conhecimento de si própria e dos outros. Mas não se pode apressar a vinda desse estado. Há coisas que só se aprende quando ninguém as ensina. E com a vida é assim. Mesmo há mais beleza em descobri-la sozinha, apesar do sofrimento. – A doutora sentiu um súbito cansaço, tinha a impressão de que a ruga nº 3, do nariz aos lábios, afundara. Aquela menina fazia-lhe mal ela queria estar de novo só. – Olhe, tenho certeza de que você terá muita felicidade. Os sensíveis são simultaneamente mais infelizes e felizes. Mas dê tempo ao tempo! – Como era vulgar com facilidade, refletiu sem amargura. – Vá vivendo ... (BF,p.33-4)

Essa passagem se afigura como conselhos, mesmo que, ao final, cinicamente, a doutora assuma que esteja sendo “vulgar com facilidade”, e o narrador, com ironia, conte que ela refletiu “sem amargura”.

Porém, Gertrudes, atenta às palavras do que lhe está sendo dito, mais do que aceitar os conselhos, sente-se contente ao ouvir a doutora dizer que não pode dar-lhe garantias de que um dia ela terá o que procura “tão confusamente”:

Sorriu. E de repente Tuda sentiu aquele rosto entrando bem na sua alma. Não era da boca, nem dos olhos que vinha aquele ar ... ar divino. Era como uma sombra terrivelmente simpática, vacilando sobre a doutora. E, no mesmo instante, Tuda soube que não mentira, ah! não! (BF, p.34)

E, então, Gertrudes, mais perspicaz do que pensara a doutora, conforme conta o narrador, depois de ouvir os “conselhos”, pergunta: “- Por que a senhora

disse: ‘o que me agradaria dizer-lhe ...?’ Então não é verdade?’ (BF, p.34). A verdade é aquilo que não é verdade, e Gertrudes conseguiu perceber isso.

Com Gertrudes de volta à rua, o narrador conta que o destino da personagem havia sido modificado, mas não explica como nem o porquê:

Seu destino modificara-se, parecia-lhe. Mas como? Oh, não conseguir pensar com clareza e não poderem as palavras conhecidas exprimir o que se sente! Um pouco orgulhosa, deslumbrada, meio decepcionada, repetia-se: Vou ter outra vida, diferente da de Amélia, mamãe, papai ... Procurava ter uma visão de seu novo futuro e apenas conseguia ver-se andando sozinha sobre as largas planícies desconhecidas, os passos resolutos, os olhos dolorosos, caminhando, caminhado ...

Para onde?

Já não se apressava para casa. Possuía um segredo do qual as pessoas nunca poderiam partilhar. (BF, p.37)

As respostas dadas pela doutora soam, também para um leitor atento, vazias. Esta observação, no entanto, não impede que a narrativa soe como “uma proposta sobre a continuidade de uma estória que neste instante está a se desenrolar” (Benjamin, 1975, p.65), pois o narrador encerra o conto contando que Gertrudes “Continuou a andar, apressada, palpitante, feroz de alegria”. Antes disso, ela diz: - “Eu lá preciso de *doutora*! Lá preciso de *ninguém*!” (BF, p.39. Grifo nosso).

Clarice Lispector escreve uma narrativa em que a sua personagem constrói e desconstrói um “mito” em torno da conselheira de revista. A “doutora”, ironizada na narrativa como aquela que dá conselhos para as crianças burguesas “abandonadas”, é desmascarada na intimidade do seu escritório, sua figura não se mantém como aquela capaz de dar conselhos. O que ela deseja é “o escritório



novamente vazio, afundar no divã, fechar as janelas” (BF, p.34). Mas, a narrativa não deixa de aproximar as duas personagens: Gertrudes e doutora. Ambas conseguem entender a impossibilidade de a palavra transmitir tudo o que se gostaria de dizer. Daí, também a doutora ter o lado “divino” identificado por Gertrudes.

Neste conto, a experiência do conflito está na própria linguagem, a angústia da personagem é próxima da angústia do leitor que deseja extrair ensinamentos diante da experiência que lhe foi narrada. A narrativa, confundindo-se, muitas vezes, o ponto de vista do narrador com o da protagonista, trata da aventura de uma jovem que não quer ser igual às outras, “Amélia, Lídia, mamãe, a todo mundo, a todo mundo” (BF, p.31). A sua ida ao consultório de uma conselheira de revista é narrada como um ritual de iniciação, mas o que ela quer é fugir do convencional. Ao ter tocado no assunto com uma outra pessoa, a doutora, que não é apenas divina nem apenas igual a todas as outras, ela se descobre, daí para frente, diferente de todas, uma nova Tuda. Porém, desde o princípio da narrativa o narrador, mesmo se identificando com Gertrudes, nos deixou marcas que mostram uma Gertrudes semelhante e diferente de todas as outras. Ela lia as revistas em que a doutora escrevia os seus conselhos para “menores abandonados”, ela começara a fumar, sofria das inquietações comuns à fase da puberdade, e, até mesmo, no final, seu andar apressado e palpitante ainda é o de uma adolescente.

A narrativa das aventuras (de Gertrudes e da linguagem) instalou conflitos: o de Gertrudes parece que foi solucionado após a visita, mas, e o da linguagem?



Por que, no final, ela partiu despreocupada? Conseguiu deixar, na doutora, a impressão que desejava antes de conhecê-la? Parece que sim.

Diferentemente da narrativa clássica, ao encerrar-se, a narrativa de Clarice Lispector não nos deixou conselhos explícitos, nem mesmo nos disse claramente que eles não são mais viáveis no mundo moderno. As respostas estão disseminadas no texto e só podem ser percebidas pela observação da ironia com que o narrador nos conta a aventura de Gertrudes. Por buscar comunicar-se sobre o indizível, Gertrudes torna-se a heroína de sua aventura, sem deixar de ser, também, uma adolescente saltitante. A aventura da linguagem e a aventura de Gertrudes são uma só: a de romper o silêncio, extraíndo da vida o que nem sempre pode ser facilmente posto em palavras.

Teixeira Coelho considera que não é pelo conteúdo que se apreenderá a modernidade, “mas pela forma – são traços como a *aventura da linguagem* e da subjetividade que marcam mais claramente o projeto da modernidade (1986, p.49). Acrescentamos, porém, que a mudança da forma tem relação direta com a percepção do conteúdo, provocando, muitas vezes, a pouca receptividade que muitos textos, contemporâneos do novo modo de narrar que Walter Benjamin já havia começado a perceber, tiveram ou têm após a publicação.

5.6 “Seco estudo de cavalos” (1974) – Multiplicidade

O conto “Seco estudo de cavalos” foi publicado no livro de contos *Onde estivestes de noite*, em 1974, pela editora Artenova.



Renato Cordeiro Gomes, ao fazer a apresentação desta obra, publicada pela editora Francisco Alves em 1992, considera que

Esta coletânea não se alinha no paradigma dominante da literatura brasileira do anos 70, que deu ênfase ao romance e ao conto-reportagem, aos depoimentos, às memórias, à autobiografia. Coerente com sua produção, Clarice recusa a literatura mimética, jornalística, de base naturalista. Como já foi dito, rejeita ser “um fotógrafo de rua”, que se cola aos fatos, para reproduzi-los no espelho da linguagem. (1992)

No que diz respeito ao texto “Seco estudo de cavalos”, observamos que o processo de fragmentação da narrativa, utilizado pela autora em outros textos, é intensificado ao máximo. O “Seco estudo” é composto de quinze fragmentos, cada um introduzido por subtítulos.

Aparentemente, o narrador utiliza o que se poderia chamar de “modo anárquico do conhecimento”. Seu “estudo” é composto de fragmentos diversificados, relacionados de forma pouco explícita para o leitor porque, aparentemente, sem elos entre si que componham uma narrativa única. Porém, uma leitura mais apurada da obra da autora, levará o leitor a perceber, como o fez Edgar Cézar Nolasco, que “Clarice parece ter feito um estudo minucioso de tudo (ou quase) o que tinha escrito até então sobre cavalos e organizou os fragmentos encontrados, dando, a cada um deles, um subtítulo especial” (2001, p.89).

A importante observação de Nolasco não exime o leitor, porém, de reconhecer que o texto, uma vez produzido a partir de fragmentos de outros textos que possuem em comum a “cena dos cavalos”, termo utilizado por Nolasco no capítulo no qual estuda a “trilha da marcha escritural dos cavalos” (2001, p.89), é



um outro texto, e que cada fragmento é, também, um novo texto na unidade que é o “Seco estudo de cavalos”.

Diane Marting, estudando as características pós-modernas deste texto, observa que “‘Cavalos’ não narra um história completa; está mais próximo de um grupo de microfragmentos de vários gêneros (o ensaio, o conto, a crônica) do que de um texto escrito em um único gênero” (1998, p.435)²². A autora considera ainda que a fragmentação do texto é “um das mais notáveis características pós-modernas de ‘Cavalos’” e que

Assim, a crônica de Lispector serve bem com exemplo das obras maduras, inconclusas, metaliterárias da autora. Em ‘Cavalos’, sua escrita se torna mais radical em sua estética, insistindo mais na não-narratividade e irracionalidade, mais jocosa e irônica do que suas primeiras obras. (1998, p.434)²³

Marting pontua a diferença desta narrativa em relação às primeiras narrativas da autora, porém, uma vez que encontramos na narrativa fragmentos extraídos de obras como *A cidade sitiada* (1949) e *A paixão segundo G.H.* (1964), consideramos que a mudança na estética da autora tem relação com o modo como ela reutiliza os próprio textos, consciente de que a “forma fala” (OEN, p.44), e que, portanto, uma vez alterada a forma, altera-se tudo mais o que diz respeito ao

²² Cavalos’ does not tell a whole story, being closer to a grouping of micro-fragments of various genres (the essay, story and crônica or chronicle) than to a unitary piece in a single genre (1998, p.435). (Tradução nossa).

²³ Lispector’s chronicle thus serves well as an example of Lispector’s mature, non-totalizing, metaliterary works. In “Cavalos”, her writing becomes more radical in its aesthetic, more insistent on non-narrativity and irrationality, more playful and ironic, than in earlier works. (1998, p.434). (Tradução nossa).

texto, inclusive a sua recepção. A este respeito, Edgar C  zar Nolasco, observou que

Através dessa prática de reinscri  o infinita do mesmo que    sempre outro, através da tessitura que significa o escrever para Clarice Lispector, o leitor se encontra envolvido nas tramas textuais arquitetadas e percebe, na comunhão das palavras enquanto isca, que a autora, ao jogar com seus textos (composi  o), ora rescrevendo-os, ora recopiando-os, ou ainda modificando títulos – como    o caso dos contos de *Onde estivestes de noite* – altera sensivelmente qualquer sentido preexistente a eles. (2001, p.90)

A altera  o dos sentidos praticada na narrativa vai além da coloca  o de um fragmento num novo contexto. A palavra “cavalo”, como a palavra “barata”, do conto “A quinta história”, repetidamente utilizada, não possui um sentido fixo, e, se tem o sentido de bicho que lhe atribuímos tradicionalmente    porque o narrador já começa contando como nosso conhecimento ling  stico da palavra.

Renato Cordeiro Gomes, concordando com Marting sobre a variedade de gêneros no interior do texto, observa que

“Seco estudo de cavalos”    constituído de trechos de natureza vária, de unidades descritivas, narrativas e reflexivas de extensão desigual. Como “estudo”, são esboços, ensaios, exercícios, trabalhos que precedem a execu  o de um projeto. São fragmentos que, relacionando palavra e coisa, aqui um bicho, revelam o movimento do eu em busca de si mesmo ... (1992)

Trata-se de um conto que parece mesmo rejeitar a interpreta  o, tal o aspecto inacabado, de esboço, de ensaio que não    totalmente artístico nem científico, mas brinca com as modalidades de discurso a partir do uso que faz de

diferentes aspectos da linguagem, incluindo a diagramação do texto no papel e o uso das funções da linguagem.

Os sete primeiros fragmentos são mais descritivos, não encerram narrativas sobre o cavalo, mas frases que, ilusoriamente, parecem tratar de modo objetivo do cavalo. O primeiro fragmento, chamado “Despojamento”, é composto por uma única frase: “O cavalo é nu” (OEN, p.44). Mais à frente, o segundo fragmento, “Falsa domesticação”, define o cavalo do seguinte modo:

O que é cavalo? É liberdade tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem: deixa-se domesticar mas com um simples safanão de cabeça – sacudindo a crina como a uma solta cabeleira – mostra que sua íntima natureza é sempre bravia e límpida e livre. (OEN, p.44)

O terceiro fragmento, “Forma”, introduz a primeira pessoa no texto: “A forma do cavalo representa o que há de melhor no ser humano. Tenho um cavalo dentro de mim que raramente se exprime. Mas quando vejo outro cavalo então o meu se expressa. Sua forma fala” (OEN, p.44).

Observamos nestes fragmentos a proximidade com o que chamamos de esboço ou ensaio, pois em cada um deles se “desenha”, em palavras, um pouco do cavalo, mas não se tem um desenho preciso e objetivo, pelo contrário, o cavalo, como o texto, continua sendo um enigma.

O oitavo fragmento, “Adolescência da menina-potro”, e o nono, “O Alarde”, fazem parte, de modo invertido e mais resumido, de um parágrafo da obra *Água viva*, publicada um ano antes, 1973:



Já vi cavalos soltos no pasto onde de noite o cavalo branco – rei na natureza – lançava para o ar seu longo relincho de glória. Já tive perfeitas relações com eles. Lembro-me de mim de pé com a mesma altivez do cavalo e a passar a mão pelo seu pêlo nu. Pela sua crina agreste. Eu me sentia assim: a mulher e o cavalo. (AV, p.46)

Este parágrafo é desdobrado nos dois seguintes, e é a partir daí que tem início a parte mais propriamente narrativa do conto:

ADOLESCÊNCIA DA MENINA-POTRO

Já me relacionei de modo perfeito com cavalo. Lembro-me de mim-adolescente. De pé com a mesma altivez do cavalo e a passar a mão pelo seu pêlo lustroso. Pela sua agreste crina agressiva. Eu me sentia como se algo meu nos visse de longe – Assim: “A Moça e o Cavalo”. (OEN, p.46)

O ALARDE

Na fazenda o cavalo branco – rei da natureza – lançava para o alto da acuidade do ar o seu longo relincho de esplendor. (OEN, p.46)

Há, ainda, segundo Nolasco, outro texto que se relaciona com estes dois fragmentos, trata-se da crônica “Bichos (conclusão)”, “publicada em 20 de março de 1971” (2001, 87).

O fragmento “O Alarde”, que se inicia com a locução adverbial de lugar “na fazenda”, é a primeira micronarrativa do texto, e introduz o “cavalo branco”, que aparecerá mais à frente no fragmento catorze, chamado “No mistério da noite”.

O próximo fragmento, “O cavalo perigoso”, narra a chegada de levas de cavalos à cidadezinha “que se tornaria um dia uma pequena metrópole”. Desde o título, a ironia está presente no modo como o narrador relaciona as mudanças que

se operam na cidade (onde ainda reinavam os cavalos como proeminentes habitantes) com a chegada dos novos cavalos:

... Sob a necessidade cada vez mais urgente de transporte, levas de cavalos haviam invadido o lugarejo, e nas crianças ainda selvagens nascia o secreto desejo de galopar. Um baio novo dera coice mortal num menino que ia montá-lo. E o lugar onde a criança audaciosa morrera era olhado pelas pessoas numa censura que na verdade não sabiam a quem dirigir. Com as cestas de comprar nos braços, as mulheres paravam olhando. Um jornal se inteirara do caso e leu-se com certo orgulho uma nota com o título O Crime do Cavalo. Era o Crime de um dos filhos da cidadezinha. O lugarejo então já misturava a seu cheiro de estrebaria a consciência da força contida nos cavalos. (OEN, p.47)

Esta micronarrativa encerra um episódio que relaciona, paradoxalmente, os novos cavalos ao surgimento do progresso (à necessidade cada vez mais urgente de transporte) e da violência (o crime do cavalo) na cidadezinha do interior. Há, no entanto, um só significante, “cavalo”, para designar os proeminentes habitantes e os invasores do lugarejo. Paralelo a isso, o narrador conta que a notícia do crime de “um dos filhos da cidadezinha” foi lida com orgulho, acusando a aceitação do crime cometido.

O fragmento seguinte, “Na rua seca de sol”, é narrado como se fosse fotografada por meio de palavras a cena de uma parelha de cavalos de patas semi-erguidas imobilizados “no silêncio do sol de duas horas da tarde e quase ninguém nas ruas do subúrbio” (OEN, p.47). A fotografia é referida no final do fragmento com as seguintes palavras do narrador: “Passara o instante de vislumbres. Instante imobilizado como por uma máquina fotográfica que tivesse captado

alguma coisa que jamais as palavras dirão” (OEN, p.47). Trata-se de uma fotografia feita de palavras no meio do ensaio artístico que está sendo desenvolvido no texto “Seco estudo de cavalos”.

Os fragmentos 12, 13 e 14 possuem, nos títulos, locuções adverbiais que nos permitem lê-los como uma sequência temporal em relação ao fragmento anterior. O doze, “No pôr-do-sol”, não narra nenhum acontecimento a não ser o efeito da luz do sol sobre os habitantes e as coisas; o treze, “Na madrugada fria”, invertido, cronologicamente, em relação ao tempo do fragmento catorze, dá continuidade à descrição que o narrador faz, no final do catorze, sobre os cavalos na luminosidade da madrugada; o catorze, “No mistério da noite”, fragmento que se assemelha a cenas da obra *A cidade sitiada*, de 1949, porém, nesta, narradas em terceira pessoa: “Meio sentada no leito, Lucrécia Neves adivinhava os cascos secos avançando até estancarem no ponto mais alto da colina” (CS, p.22), e aqui, em primeira: “Ouvindo o rumor dos cavalos, eu adivinhava os cascos secos avançando até estancarem no ponto mais alto da colina” (OEN, p.49). O narrador, além de modificar, no fragmento, o discurso de terceira para a primeira pessoa, faz outras alterações no texto. Este fragmento é a narrativa do que o narrador-personagem imagina enquanto escuta, “nas trevas do quarto”, o “trote sonâmbulo” dos cavalos na noite. A descrição que faz dos cavalos na escuridão é tão detalhada que é como se ele tivesse ido ao encontro deles, mas é tudo fantasia: “Da casa eu procurava ao menos escutar o morro de pastagens onde nas trevas cavalos sem nome galopavam retornados ao estado de caça e guerra” (OEN, p.49).

O último fragmento, “Estudo do cavalo demoníaco”, presente na obra *A paixão segundo G.H* (1964), no “Seco estudo” é, mais uma vez, modificado pelo narrador : “Nunca mais repousarei: roubei o cavalo de caçada do rei do sabá. Se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta” (PSGH, p.131). O novo “estudo” pode representar o resultado de um trabalho de reelaboração do texto que foi publicado anteriormente, mas é, também, a continuidade do fragmento anterior. O narrador-personagem, ainda em uma espécie de delírio noturno, conta que roubou o “cavalo de caçada de um Rei”: “Nunca mais repousarei porque roubei o cavalo de caçada de um Rei. Eu sou agora pior do que eu mesma! Nunca mais repousarei: roubei o cavalo de caçada do Rei no enfeitiçado Sabbath. Se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta” (OEN, p.50-1). Talvez, este rei seja o mesmo rei temido anteriormente no fragmento catorze: “O medo me tomava nas trevas do quarto, o terror de um rei, eu queria responder com as gengivas à mostra em relincho” (OEN, p.49). O “Estudo do cavalo demoníaco” não conta como a personagem roubou o cavalo do rei no “enfeitiçado Sabbath”, é a continuação de “No mistério da noite”. Personagem e cavalo são “os despudorados cúmplices do enigma” (OEN, p.52). Nada mais nos é dado saber. O cavalo do rei é o enigma que o narrador quer que roubemos para nós. Não há desejo de que eliminemos o enigma, mas de que participemos dele também. O texto não apresenta fechamento. Uma segunda leitura, nos deixa desconfiados, por exemplo, de que o cavalo nu do primeiro fragmento é o cavalo do Rei, ou de que a moça e o cavalo, vista de longe no fragmento oito, “Adolescência da menina-potro”, é a mesma que roubou o cavalo do Rei.



Neste texto, observamos que se torna ainda mais evidente a impossibilidade de fazermos uma leitura buscando as categorias discursivas tradicionalmente conhecidas de narrador, personagem e tempo. A reunião dos escritos que o compõe parece fazer dele um ensaio artístico formado por outros ensaios de natureza variada que têm em comum a palavra “cavalo”. Como reunião de ensaios, as regras para quem desejar entender o conto devem ser buscadas nele mesmo e não fora dele.

Diante da observação acima sobre a natureza deste texto, o leitor pode perceber-se, de repente, como os poucos transeuntes que afrontavam o calor do sol e viam os cavalos imobilizados: “sem entender em palavras o que viam” (OEN, p.47). A este respeito, acreditamos que “Seco estudo de cavalos” é um texto que funda a sua poética no momento em que é lido, um texto que tem a propriedade do acontecimento.



6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa primeira conclusão é sobre a dificuldade, ou mesmo impossibilidade, de fixar a obra de Clarice Lispector, como a de outros grandes autores, num determinado período literário. Conscientes disso, podemos, no entanto, concluir que a obra da autora, não podendo ser definida com rigor como modernista ou pós-modernista, nasceu sob o signo da Modernidade, mas pode continuar a ser investigada no futuro visando novas possibilidades.

A narrativa do conto “O jantar”, vista pelo viés analisado neste trabalho é a narrativa da impossibilidade de narrar o que se passa no interior do outro. O narrador trata daquilo que ele consegue ver da aparência do velho homem, tira conclusões, faz suposições, e sabe que não consegue ir além da aparência, mas finge tão bem com as palavras, que pode enganar o leitor que se deixe levar facilmente pelos olhos, reduzindo a narrativa à descrição de um velho homem que come com maus modos, esquecendo-se da fome do intelectual ávido por narrar emoções alheias.

A narrativa de “A menor mulher do mundo”, aparentemente, narra a descoberta realizada por um pesquisador francês na África e a repercussão desta descoberta em alguns lares da sociedade moderna; entretanto, tematiza, principalmente, o poder da linguagem para constituir simulacros.

Em “A quinta história”, a saturação do enredo fragmenta a narrativa em cinco versões narrativas para um mesmo acontecimento. O narrador deste texto, como o narrador pós-moderno definido por Silviano Santiago, “sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem” (1989, p.40). Finge que está



preocupado com a verdade, mas o que mantém é a verossimilhança da narrativa. O importante não é o acontecimento, mas as possibilidades de representá-lo, pois, simulando diferentes formas de contar um mesmo fato, enfatiza a predominância da representação (narrativa) sobre o real (o fato). O conto é uma narrativa de várias narrativas, todas relacionadas a um mesmo ponto de partida e chegada.

Flora Sussekind escreve a respeito da literatura produzida a partir dos anos 70, chamado-a de “ficção de mãos dadas com o jornalismo” e destacando que, nesta ficção, a imagem do escritor “oscila entre a marginalidade semelhante às dos personagens que representa e o heroísmo de um ‘Robin Hood’ de classe média que se imagina sempre ao lado dos fracos e oprimidos” (1985, p.58). De modo aproximado, em “Explicação”, a imagem da escritora compõe mais uma personagem da história.

A fragmentação da narrativa, no Modernismo, foi utilizada como procedimento mimético da velocidade da vida moderna, por exemplo. O que se observa na narrativa pós-moderna é o uso da fragmentação como procedimento mimético para se reportar às diversas subjetividades que podem ser trabalhadas na linguagem. Como Suzi Frankl Sperber observa,

o registro fracionado da década de 20 difere da fragmentação da década de 70. O olhar de 20 é amoroso. O de 70 é angustiado. Em 1920 representa-se a velocidade, a mudança, o flagrante. Em 1970, a falta de sentido de um todo social-político desorganizado. O olhar de 70 é amargo e denunciador. Em 20 representa-se ainda a distância entre o ficcionista e o mundo. Em 70 o ficcionista já é parte manipulada do mundo. (1990, p.11)

O uso da linguagem entrecortada, das repetições, das suspensões, da justaposição de elementos aparentemente díspares na narrativa de Clarice Lispector constitui o arranjo da linguagem literária no qual a reflexão sobre a natureza da linguagem é freqüentemente proposta ao leitor. Sem notar este aspecto, o leitor pode ser “fiscado” pelo narrador clariciano, e acreditar, ingenuamente, nas palavras do narrador sem captar-lhe as ironias e armadilhas do autor implícito

Em “Gertrudes pede um conselho” as aventuras da linguagem e na linguagem são trabalhadas a partir do que não se materializa em palavras, mas que, ainda assim, pode ser levemente tocado pela linguagem que usa o silêncio para atingir a comunicação.

Se, como observou Italo Moriconi, a “transição se concretiza em formas que pertencem inteiramente, e igualmente, ao passado e ao futuro” (1994, p.46), podemos dizer que, diante da obra clariciano, estamos diante de uma obra de transição, pois em cada narrativa estudada no decorrer deste trabalho, observamos a predominância de elementos da narrativa tradicional criticamente utilizados para compor um novo projeto literário que traz, como um dos traços mais marcantes, a consciência da autora a respeito da natureza da linguagem que está empregando para expressar e representar o mundo.

Esta consciência da natureza da linguagem contribui para que cada narrativa se encerre em aberto, esperando a participação ativa do leitor que possa dar continuidade ao trabalho da autora, e, nesse sentido, “Seco estudo de cavalos” é um importante exemplo de narrativa na qual o inacabado, sem representar um



aspecto negativo, diz respeito à multiplicidade de elementos postos na narrativa em decorrência da liberdade irrestrita do autor, o que faz o texto, como observou Lyotard a respeito da impresentificação na obra pós-moderna, ter a propriedade do acontecimento.

O trabalho que realizamos aqui pode ser visto pelo seu papel de mediador e validador da ficção brasileira, como Connor (1992) vê a teoria atual, porém, ao invés disso, pretendemos que seja lido como a realização de leituras que tenham mostrado os conceitos das teorias e críticas do Pós-modernismo de dentro para fora da linguagem literária, a partir da leitura de cada narrativa.

Encerramos nossas considerações finais retomando as primeiras epígrafes deste trabalho: como Mikhail Bakhtin observa, a ciência da literatura tem a vocação de contribuir para a libertação do autor, prisioneiro de sua época, mas, esta vocação só se realizará se o seu texto, como “um ‘isto’, designação dada pelo narrador-personagem da obra *Água viva*, de Clarice Lispector, para a sua própria escrita, permitir que seja constantemente atualizado por meio do trabalho dos leitores.



7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Clarice Lispector

LISPECTOR, Clarice. *Alguns contos*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

____. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964.

____. *Onde estivestes de noite?* Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

____. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

De outros autores

ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Moderna, 1993.

ANDRADE, Mário. *Amar, verbo intransitivo*. 9 ed. São Paulo: Martins, 1979.

____. *Contos novos*. São Paulo: Martins, 1963.

ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 13 ed. São Paulo: Globo, 2001 (Obras completas de Oswald de Andrade).

____. *Serafim ponte grande*. São Paulo: Círculo do livro, 1988.

CORTÁZAR, Julio. *Fora de hora*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

Sobre a obra de Clarice Lispector

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CANDIDO, Antonio. Uma tentativa de renovação. In: _____. *Brigada ligeira*. São Paulo: Martins, 1945. p. 98-109.

_____. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 123-31.

CHIAPPINI, Ligia. Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar: leitura de Clarice Lispector. *Literatura e sociedade I*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1996.

FITZ, Earl E. A Discourse of Silence: the Postmodernism of Clarice Lispector. *Contemporary literature*. Vol. 28, n. 4. The University of Wisconsin Press. Winter, 1987.

_____. The Place of Clarice Lispector in the History of Brazilian Literature. In: _____. *Clarice Lispector*. Boston: Twayne, 1985.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. *Mau gosto e kitsch nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan*. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP, 1999.

GOTLIB, Nádia Battella. Olhos nos olhos. *Remate de Males*, Campinas: Unicamp, nº 9, 1989. p. 139-45.

_____. *Clarice Lispector: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. Avant et Après Clarice: la Question de la Litterature Féminine au Brésil. In: TOLEDO, Dionísio (Org). *La posmodernité au Brésil* Paris: Éditions Unesco, 1998.

_____. O desejo não mora em casa (Alguns espaços na obra de Clarice Lispector). Rio de Janeiro: *Ver. TB*, 101:51/64, abr.jun., 1990.

_____. *Três vezes Clarice: Clarice no país das narrativas; uma aprendizagem dos sentidos; quando objeto, cultura, é a mulher*. Rio de Janeiro: Papéis Avulsos, 1988.

HERMAN, Rita. Existence in *Laços de família*. *Luso-Brazilian Review*, vol. 4, n. 1, June, 1967.



HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Tema e técnica. *Remate de Males*, Campinas: Unicamp, nº 9, 1989. p. 177-79.

HOSKEN, Gêuzia Machado. Uma visão irônica entre C. Lispector e Nietzsche. *Vozes*, ano 79, n. 1, jan./fev., Petrópolis: Vozes, 1985.

LEODEGÁRIO FILHO, A. de Azevedo. A metacomunicação na linguagem de Clarice Lispector. *Vozes*. n. 10, Petrópolis, dez, 1972.

LIMA, Luiz Costa. Clarice Lispector, Adonias Filho. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. V. Modernismo. Rio de Janeiro: Sul Americana. P. 449-72.

_____. A mística ao revés de Clarice Lispector. In: _____. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.

LISPECTOR, Clarice. Sobre o conceito de vanguarda. *Remate de Males*. n. 12, Campinas: Unicamp, 1992, p. 117-29.

LUCAS, Fábio. Clarice Lispector e o impasse da narrativa contemporânea. *Travessia*. n. 14, Florianópolis 1987. p.46-62.

MARTING, Diane E. *Clarice Lispector (Post)Modernity and the Adolescence of the Girl-colt*. Baltimore, Maryland: The Jonh Hopinks University Press, 1998, p. 433-44.

MARTINS, Maria Terezinha. *O ser do narrador nos romances de Clarice Lispector*. Goiânia: Cerne, 1988.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. São Paulo: Martins-Edusp, 1981.

NOLASCO, Edgar Cêzar. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Benedito. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. *Remate de Males*. Campinas: Unicamp, (9): 63-70, 1989.

_____. *O drama da linguagem*. Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A fantástica verdade de Clarice. In: _____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 159-77.



PONTIERO, Giovanni. The Drama of Existence in *Laços de família*. *Studies in short fiction*. Vol. 8, n. 1. p. 256-281, Winter, 1971.

REZENDE, Neide Luzia. A problematização da alteridade no conto "A menor mulher do mundo" de Clarice Lispector. In: _____. *Magma*, São Paulo: USP, nº 3, 1996, p. 37-44.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1979.

_____. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SABINO, Fernando. *Cartas perto do coração: Fernando Sabino, Clarice Lispector*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANTIAGO, Silviano. Aula inaugural de Clarice Lispector. In: MIRANDA, Wander Melo. *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. *A estética da melancolia em Clarice Lispector*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2000.

SANTOS, Neli Edite. *A crítica jornalística sobre Clarice Lispector (1943-1997)*. Dissertação de mestrado apresentada ao IEL – Unicamp. São Paulo: 1999.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Clarice Lispector*. São Paulo: Atual, 1986.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado – ensaios críticos*. Rio Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

SENIFF, Dennis. Self Doubt in Clarice Lispector's *Laços de família*. *Luso-Brazilian Review*. Vol. 14, n. 2, p. 161-183, Winter, 1977.

VASCONCELLOS, Eliane (Org.). *Inventário do arquivo de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993.

VIANNA, Lúcia Helena. Clarice e o lugar do autor. *Cadernos de Letras da UFF*. Vol. II. Niterói: Instituto de Letras, 1993.

WALDMAN, Berta. A mulher e a alma diária perdida. In: _____. *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.* 2 ed. São Paulo: Escuta, 1992. (Coleção Ensaios).



Teóricas

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ALMINO, João. De Machado a Clarice Lispector: a força da literatura. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *Viagem incompleta – a experiência brasileira (1500-2000): a grande transição*. São Paulo: Senac, 2000.

ANDERSON, Perry. *As origens da Pós-modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Questão de literatura e estética (a teoria do romance)*. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1990.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. Notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Debates, 196).

BARTHES Roland. *Crítica e Verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Perspectiva, 1970.

_____. *Análise estrutural da narrativa*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1971.

_____. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. *A modernidade de Baudelaire*. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. Simulacro and Simulations. In: POSTER, M. (Ed.). *Jean Baudrillard: selected writings*. Transl. Jacques Murrain. Stanford, California. Stanford University Press, 1988.

BENJAMIN, Walter et alii. O Narrador. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os pensadores, 48).



_____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BONVICINO, Régis. Uma trajetória crítica: as diversas aparições críticas de *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, cinquenta anos após a sua publicação. *Folhetim*, 27 de nov. de 1983.

BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Literatura e sociedade: estudos da teoria e história literária*. 5 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

CHALHUB, Samira (Org.). *Pós-moderno & artes plásticas, cultura, literatura, psicanálise, semiótica*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

CHAVES, Flávio Loureiro et al. *Aspectos do modernismo brasileiro*. Porto Alegre: Editora da UFRS, 1970.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

COUTINHO, Afrânio (Dir.) *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana S.A. Vol. V, 1970 (Modernismo).

DEFINA, Gilberto. *Teoria e prática de análise literária – síntese de princípio de análise literária*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975.

DELAS, Daniel, FILLIOLET, Jacques. *Linguística e poética*. São Paulo: Cultrix, 1973.

DEVEREUX, Georges. *Mulher e mito*. Trad. Beatriz Sidou. Campinas: Palaiz, 1990.

EAGLETON, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford; Malden, MA: Blackwell, 1996.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das



Letras, 1994.

_____. *Semiótica e filosofia da linguagem*. Trad. Mariarosa Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Ática, 1991.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro*. In: _____. *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FLAX, Jane. *Pos-modernismo e relações de gênero na teoria feminista*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro, 1991.

FORMALISTAS RUSSOS. *Teoria da literatura*. Porto Alegre: Globo, 1978.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Pérecles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

_____. *Os arquétipos da literatura*. In: _____. *Fábula de identidade: estudos da mitologia poética*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

_____. *O caminho crítico: um ensaio sobre o contexto social da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994 (Coleção Estudos).

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Cinco teses sobre o conto*. In: PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: L. R. Editores Ltda., 1983. p. 165-72.

GARCÍA, Morente Manuel. *Fundamentos da filosofia I: lições preliminares*. 8 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1980.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. 3 ed. Lisboa: Vega, 1995.

GIDDENS, Anthony et al. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *O legado de Guimarães Rosa*. USP. São Paulo, 16/17 dez./fev., 1997/98

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.



HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica – grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, 1987, p. 162-3.

HASSAN, Ihab. Toward a Concept of Postmodernism. In: GEYH, Paula et all. *Postmodern American fiction – a Norton Anthology*. New York: W. W. Norton & Company, 1997, p. 586 – 95.

HEGEL. *La Phénoménologie de l'Esprit*. Paris, Aubier, 1989.

HILL, Telenia. *Estudos de teoria e crítica literária*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

HOLLAND, Norman N. Reader-response Criticism. *The International Journal of Psycho-analysis*. 79 part 6 (Dec. 1998), p. 1203-11.

HUISMAN, Denis, VERGEZ, André. *Curso moderno de filosofia: introdução à filosofia das ciências*. Paris, França: Fernand Nathan, 1964.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

JACKSON, Kenneth D. *A prosa vanguardista na literatura brasileira. Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

_____. *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

_____. O debate do pós-modernismo. In: KAPLAN, Ann E. (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

_____. Postmodernism and Consumer Society. In: GEYH, Paula et all. *Postmodern American fiction – a Norton Anthology*. New York: W. W. Norton & Company, 1997, p. 654-63.



KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAGE, Nilson. *Estrutura da notícia*. São Paulo: Ática, 1987.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 9 ed. São Paulo: Ática, 1999.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

_____. Ficção: as linguagens do Modernismo. In: ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: L. R. Editores Ltda., 1983. p. 173-218.

_____. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. Vol I.

LODGE, David. A linguagem da ficção modernista: metáfora e metonímia. In: BRADBURY, Malcom, MCFARLANE, James. *Modernismo*. Guia geral-1890 a 1930. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LOTMAN, Yuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LUCAS, Fábio. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone, 1985.

_____. O conto no Brasil Moderno. In: PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: L. R. Editores Ltda., 1983. p. 103-64.

_____. *A face visível (crítica)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. *Do barroco ao moderno*. São Paulo: Ática, 1989 (Coleção Ensaios).

LYOTARD, Jean-François. *Moralidades pós-moderna*. Campinas: Papyrus, 1996.

_____. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MENDONÇA, Antônio Sérgio L. *Por uma teoria do símbolo*. Petrópolis: Vozes, 1974.



MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

MORICONI, Italo. *A provocação pós-moderna: razão histórica e política da teoria hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

MOSER, Walter. A paródia: moderna, pós-moderna. *Remate de Males*. Trad. Maria José Coracini. Campinas: Unicamp, n. 13, 1993, p. 133-45.

MOTTA, Sérgio Vicente. *Engenho e arte da narrativa: invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações do paradigma do ideal e do real*. Tese de doutorado apresentada à UNESP - São José do Rio Preto, 1998, vol. 1 e 2.

MUKAROVSKÝ, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editora Estampa, 1981.

NUNES, Benedito. Estética e corrente do Modernismo. In: ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 39-53.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de et al. *A pós-modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 1987.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PORTELLA, Eduardo. *Dimensões II (Crítica literária)*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

PROENÇA FILHO, Domicio. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Lisboa: Vega, 1983.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. L. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos, 29).

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (Org.) *Palavra da crítica. Tendências e conceitos no estudo da literatura*. São Paulo: Imago, 1992.



ROCHA, Adriana Magalhães. *Pós-modernidade, ruptura ou revisão?* São Paulo: Cidade Nova, 1998.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Modernismo: as poéticas do centramento e descentramento. In: ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1974.

SANTIAGO, Silviano. Vanguarda: um conceito e possivelmente um método. In: ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. Fechado para balanço (60 anos de Modernismo). In: PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: L. R. Editores Ltda., 1983. p. 71-100.

_____. *Nas malhas da letra*. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, José Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos).

SEVCENKO, Nicolau. O enigma pós-moderno. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de et al. *Pós-modernidade*. Campinas: Unicamp, 1987.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SOUZA, Gilda de Melo. *O vertiginoso relance*. Exercícios de leitura. São Paulo: Duas cidades, 1980.

SPENBER, Suzi Frankl. Modernidade? 1º Seminário de pós-graduação em teoria da literatura. *Remate de Males*, n. 10, Campinas: Unicamp, 1990.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. Trad. Luiz Carlos Daher e Adélia Bezerra de Meneses. São Paulo: Nobel, 1984.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.



TEIXEIRA COELHO NETO, José. *Moderno pós Moderno*. São Paulo: L&PM, 1986.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro: Record, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970 (Coleção Debates).

_____. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1973.

VICENS, Frances. *Arte abstrata e arte decorativa*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979. (Coleção Grandes Temas).

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

VIZZIOLI, Paulo. O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 3 ed. São Paulo, 1993.



