



**CLARICE LISPECTOR**  
*filosofia e literatura*

Coordenação de Caleste Natário, Cícero Cunha Bezerra e Renato Epifânio

Instituto de Filosofia da Universidade do Porto  
RG “Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal”



Edição conjunta de:

Instituto de Filosofia da Universidade do Porto  
Via Panorâmica s/n  
4150-564 Porto

e

DG Edições  
Av. D. Pedro V, 15 - 5.º Esq.º  
2795-151 Linda-a-Velha

Composição e maquetagem: DG edições

Fotografia da capa: in “Portal da Literatura”

Impressão e acabamento: VASP DPS

ISBN: 978-989-53284-4-4

Depósito Legal:

Primeira edição: Novembro de 2021

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-53284-4-4/clar>

O presente livro é uma publicação do Grupo de Investigação “Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal”, financiada por Fundos Nacionais através da FCT/MCTES – Fundação para a Ciência e a Tecnologia/ Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, no âmbito do Projeto do Instituto de Filosofia com a referência UIDB/00502/2020.

# CLARICE LISPECTOR

## *filosofia e literatura*

Coordenação de Maria Celeste Natário, Cícero Cunha Bezerra e Renato Epifânio

2021



## ÍNDICE

|   |     |
|---|-----|
| APRESENTAÇÃO   Celeste Natário e Cícero Cunha Bezerra . . . . .   | 7   |
| CLARICE LISPECTOR E A TRADIÇÃO DO ROMANCE<br>DE VANGUARDA: CONTRAPONTOS   Alessandro Zir . . . . .  | 9   |
| CLARICE LISPECTOR E A SOLIDÃO<br>DAS CRIANÇAS   Betina dos Santos Ruiz . . . . .  | 32  |
| CLARICE LISPECTOR: <i>DOM</i> E VOCAÇÃO<br>PARA O DESTINO   Celeste Natário . . . . .   | 38  |
| ÁGUA VIVA: BEATITUDE E LOUCURA   Cícero Cunha Bezerra . . . . .   | 42  |
| A QUE CHEIRA UM CLÁSSICO? CLARICE<br>E ITALO CALVINO   Francisco Topa . . . . .   | 58  |
| A LUMINESCÊNCIA DE<br>CLARICE LISPECTOR   Lúcia Helena Alves de Sá . . . . .  | 65  |
| A SITUAÇÃO NARRATIVA E A SITUAÇÃO HERMENÊUTICA<br>EM <i>PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM</i> , DE<br>CLARICE LISPECTOR   Lurdes Mara Oliveira de Albuquerque . . . . . | 78  |
| CLARICE LISPECTOR: DA CENTELHA DIVINA NA MATÉRIA<br>À SALVAÇÃO NO ESPÍRITO   Marta David . . . . .  | 91  |
| PERTO DE CLARICE LISPECTOR: O LEITOR<br>BENEDITO NUNES   Nádia Battella Gotlib . . . . .  | 94  |
| CLARICE LISPECTOR E VILÉM FLUSSER: DOIS AMANTES<br>DA LÍNGUA PORTUGUESA, NOS 100 ANOS<br>DO SEU NASCIMENTO   Renato Epifânio . . . . .                          | 108 |



## APRESENTAÇÃO

Em 1920 nascia, em Tchechelnik (Ucrânia), Clarice Lispector. Filha de um casal de origem judaica, que se vê obrigado a fugir da revolução bolchevique desencadeada em 1917, a então pequena Haia, junto com seus pais e duas irmãs, desembarcaram, em 1922, no porto da cidade de Maceió, no Brasil, país que assumirá como mátria até ao final da sua vida.

Se a vida é um risco e um desafio, a de Clarice foi tudo isso em grau superlativo, tal como a sua obra: desafio às estruturas teóricas que buscam, em certa medida, enquadrar sua literatura; desafio aos leitores, sejam os iniciantes ou os mais experientes, que, de um modo ou outro, são tocados, afectados, provocados pelas temáticas que exploram, de maneira única na literatura brasileira – como em toda a literatura de língua portuguesa –, questões existenciais, no sentido de uma literatura que provoca o pensar em níveis mais profundos e constitutivos de existência, não apenas humana, mas da própria realidade como vida organicamente determinada que, enquanto tal, exige a pergunta pela sua origem e pela sua proveniência para além do humano.

Em confluência com o pensar mais radical que postula a pergunta pelo princípio (*arché*) constitutivo de todo princípio, a obra de Clarice, graças aos seus tons metafísicos, presentes em romances como “Água viva”, “Um sopro de vida” e contos como “O ovo e galinha”, foi interpretada como “estranha”, “hermética” e “esotérica” durante muito tempo. No entanto, hoje estas visões são apenas aspectos da multiplicidade temática que têm permitido análises das mais variadas ordens (filosóficas, religiosas, sociológicas, psicanalíticas, etc.).

Poderia dizer que nesses cem anos ou quase cem, já que Clarice começa a escrever desde muito cedo, antes mesmos dos sete anos, quando escreveu uma estória “que não acabava nunca”, conforme afirma em sua última entrevista a Júlio Lerner, a obra clariciana permanece como mistério, não pelo misterioso que envolve certos temas, mas precisamente por manter o vigor de uma criação literária que transpassa aspectos dos mais banais e cotidianos aos mais importantes e inquietantes da vida humana. Em sua tarefa, tantas vezes confirmada por ela, de escrever como ato de liberdade movido pela liberdade, isto é, pela irreduzibilidade dos acontecimentos à



uma lógica ou controle, Clarice desperta “o mais secreto de si mesma” e, por isso, talvez, continue tocando os seus leitores.

É surpreendente que em 1977, ano da sua morte, Clarice tenha escrito “A hora da estrela”, em que a personagem principal, “Macabéa” – nordestina alagoana, pobre, inocente e anónima – faz da sua existência, no Rio de Janeiro, expressão de um deslocamento existencial que evidencia a sua condição de estar no mundo sendo, contudo, estranha ao mundo. Deslocamento e estranhamento tão característicos da escrita clariciana que nos faz pensar no papel da literatura como um processo de anamnese que traz à memória a condição do humano diante do mistério que é o próprio ato da existência.

Se muitas coisas já foram ditas sobre alguns temas da obra clariciana, não restam dúvidas de que muitas outras ainda permanecem em gestação. Seus romances, contos, crónicas e a recente publicação de suas correspondências formam um tesouro inesgotável que, como é comum a qualquer leitura, pode despertar desprezo ou paixão, mas jamais, neste caso, indiferença.

Este volume, composto por uma dezena de ensaios, de investigadores portugueses e brasileiros, não esgota decerto o muito que ainda há a dizer sobre Clarice, o mundo por ela habitado, o mundo em que, sobretudo, foi inspirada pelo rompimento com o que chamou como “pacto de mediocridade com a vida”, tendo, por entre contradições, medos e afectos, a força da sua solidão.

Ainda assim, acreditamos que este conjunto de ensaios lança uma luz outra sobre a nebulosa da obra de Clarice, sobretudo por terem emergido no âmbito do diálogo entre Filosofia e Literatura, que tanto temos procurado privilegiar no Grupo de Investigação “Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal”, do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto.

Reúnem-se aqui os textos apresentados no Colóquio internacional “Clarice Lispector: Filosofia e Literatura”, que decorreu na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, por iniciativa do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto (Grupo de Investigação “Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal”), em parceria com a Universidade Federal de Sergipe (Brasil).

*Celeste Natário e Cícero Cunha Bezerra*

## CLARICE LISPECTOR E A TRADIÇÃO DO ROMANCE DE VANGUARDA: CONTRAPONTO

Alessandro Zir

Este texto pontua (criticamente) algumas questões-chaves no que se pode chamar de “fortuna crítica” de Clarice Lispector, essa que se tornou há alguns anos a escritora brasileira de maior projeção internacional (Guerellus, 2020). Buscamos situar a obra de Clarice dentro do que se pode chamar de “tradição do romance de vanguarda”, tendo em vista certas tendências mais fundamentais da literatura moderna<sup>1</sup>.

É possível dizer que atualmente há uma tal abundância de leituras sobre a obra de Clarice Lispector que nenhum tipo de análise pode se pretender exaustiva. Fala-se de Clarice dentro da academia e dos espaços jornalísticos mais tradicionais ainda a ela relacionados (como aquele da produção de biografias), mas também em plataformas de disponibilização de conteúdo, blogs, redes sociais.

A relevância deste artigo está no caráter bem mais restrito e definido da tradição do romance de vanguarda. É o que permite a constituição de *um mapa útil* para a navegação nesse amplo universo ocupado por uma escrita na verdade bastante particular (e que ludibria os críticos). Não é o único possível, mas é concreto e efetivo (em alguma medida, incontornável). Pode ser traçado acompanhando-se o surgimento da obra e daquilo que sobre ela ia sendo dito.

---

<sup>1</sup> Creemos que é possível circunscrever o termo sem incorrer nos erros do historicismo, tendo em vista uma concepção mais constelar do tempo (como a defendida no Brasil sobretudo por Haroldo de Campos em seus trabalhos de crítica). Por exemplo, um certo satanismo literário que pode ser identificado em Milton, Byron, Baudelaire, retoma numa configuração mais ou menos específica questões que remontam também a outros períodos e tradições (étnico-religiosas, bíblicas). Pensar essas questões contrastando-as a um dado contexto (o da escrita de ficção na modernidade) confere-lhes, entretanto, mais força que simplesmente dispô-las de forma abstrata como que “no vácuo”. Muitas análises da obra de Clarice, pertinentes e mesmo ousadas do ponto de vista conceitual, enfraquecem-se justamente pela falta de uma contextualização minimamente adequada, e vice-versa. A importância do tipo de problematização que estamos aqui propondo *a posteriori* foi de certa forma antevista por Earl E. Fitz (1989), autor que tem também, desde então, apontado para afinidades existentes entre a escrita de Clarice e questões emergentes no âmbito do pós-estruturalismo francês.

O divisor de águas tomado como marco fundamental em nossa análise é o livro de Olga de Sá, *A Escritura de Clarice Lispector* (1979), na verdade uma tese orientada por Haroldo de Campos. Publicada cerca de dois anos após a morte da escritora, já encontram-se aí as coordenadas iniciais para elaboração do nosso mapa. Influenciada entre outros pela crítica de Benedito Nunes (mas indo além dela), Olga qualifica a “*escritura*” de Clarice como “metafórico-metafísica” (Sá, 1979, p. 18).

O substantivo em verdade remete ao mais sofisticado da tradição francesa (*écriture*) — teóricos como Roland Barthes, que vem a ser citados inclusive por Nunes numa extrapolação ao seu referencial existencialista mais tradicional (2004, p. 299). Outros conceitos perspicazes utilizados já a essa altura por Olga e Haroldo são “referente volátil”, “espectralização das personagens” e “figuras da indizibilidade”, além do célebre “(*anti*)epifania” (Sá, 1979, p. 11-15; cf. Sá, 1984, p. 269; Campos, 2013, p. 183-88).

É possível argumentar pela pertinência desses conceitos e outros a eles relacionados considerando (além da patente limitação de outras análises) cinco romances da autora que aqui referiremos: *Perto do Coração Selvagem* (1998 [1944]), *A Cidade Sitiada* (1949), *Paixão Segundo GH* (1979 [1964]), *Água Viva* (1998 [1973]) e *A Hora da Estrela* (1998 [1977]), além de alguns contos.

## O que dizem de Clarice? Estranhamento

Em âmbito internacional, são vários os críticos que se voltaram para Clarice e dão a dimensão da sua importância atual: na França, Hélène Cixous, estudiosa também da obra de Joyce, nos Estados Unidos da América, Benjamin Moser, também biógrafo de Susan Sontag e para quem Clarice seria a segunda escritora mais significativa da tradição judaica depois de Kafka<sup>2</sup>. Em Portugal, além de Eduardo Prado Coelho, pode-se citar Carlos Mendes Sousa, e também a autora do romance *A Paixão Segundo Constança H*, Maria Teresa da Horta. Há já uma longa e complexa história de tradução das obras de Clarice para o francês, o inglês, o espanhol, o alemão e até mesmo (em menor medida) para outros idiomas como o polonês, a qual tem sido inclusive traçada em alguns estudos (Pereira, 1995; Fitz, 2020; Arf, 2011; Castro, 2013; Gabor, 2017).

---

<sup>2</sup> Cixous basicamente diz o mesmo: “Kafka também é inalcançável [irratrapable], exceto por...ela” (1999, p. 114).

Mas Clarice faleceu muito antes do reconhecimento internacional, que remonta à década de 90. Por um período significativo desde o início da carreira foi desconhecida de um público mais amplo, mesmo no Brasil. O que lhe trouxe uma maior projeção foi o trabalho desempenhado junto a veículos de imprensa como o *Jornal do Brasil*, a partir de 1967, quando já havia retornado do exterior e se encontrava separada do marido. Mesmo assim, teve dificuldades com editores (Guerellus, 2020; Sabino e Lispector, 2001, p. 38, 180), e a obra gerava incompreensão e mal-estar.

Um texto (merecidamente) antológico e premonitório foi escrito por Antônio Cândido ainda em 1944, ano do lançamento do primeiro romance (*Perto do Coração Selvagem*), e no título antevendo de certa forma até mesmo o derradeiro: “No *Raiar* de Clarice Lispector” (1970, minha ênfase). Ele aí vai comparar a obra da estreante com a dos nossos dois experimentalistas modernos mais paradigmáticos — Oswald e Mário de Andrade, que teriam rompido com nosso “conformismo estilístico” (1970, p. 125)<sup>3</sup>.

Tratar-se ia, no caso dos três autores de uma “aventura da expressão”, capaz de estender “o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias” (Cândido, 1970, p. 126). A ousadia de Clarice teria provocado em Cândido um “verdadeiro choque”, em sua “tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados”, em que a ficção se revelaria um “instrumento real do espírito” (p. 127).

Especulando sobre as possíveis influências estrangeiras (*Perto do Coração Selvagem* traz em epígrafe uma citação do *A Portrait of the Artist as a Young*

---

<sup>3</sup> A relação mais direta destes dois autores com os movimentos de vanguarda europeia do início do século XX, sobretudo o futurismo, é apontada por Haroldo de Campos, para quem *Memórias Sentimentais de João Miramar* é um marco da prosa (e inclusive da poesia) brasileira (Campos, 2013, p. 14). Em Paris, Oswald teria tido contato direto (conforme relatado por ele mesmo em *Um Homem Sem Profissão*) com o manifesto de Marinetti, bem como James Joyce também o tivera com obras de Boccioni, o que reforçaria em ambos o imperativo de modernização da linguagem e repúdio ao academismo, além do interesse por princípios simultaneístas de composição (Campos, 1990, p. 21-23, 28-29; Oswald de Andrade, 1976, p. 70, 76). Outros traços vanguardistas da obra de Oswald seriam a influência da montagem cinematográfica, a fragmentação e descontinuidade da narrativa e o uso da técnica do fluxo de consciência (Campos, 1990, p. 27, 29-31; cf. 2013, p. 100). De Mário de Andrade, há referências a Marinete e ao simultaneísmo em *Paulicéia Desvairada* (2013 [1922], p. 67, 71 n. 5). Sérgio Buarque de Holanda também equipara a prosa de Clarice à de Oswald de Andrade num texto de 1950, e destaca a influência do cinema sobre o escritor paulista.

*Man* de Joyce), Cândido alude também a Proust e Poe. Ele fala da necessidade de “quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas...associações diferentes”, como meio de protestar contra “os sentidos mecanizados”, numa escrita em que “os vocábulos são obrigados a perder o seu sentido corrente” (Candido, 1970, p. 128-29).

Segundo Cândido, já nesse primeiro romance de Clarice, a narrativa se desenvolveria

em dois planos, alternando a vida atual com a infância da protagonista... sua existência presente, aliás, possui uma atualidade bastante estranha, a ponto de não sabermos se a narrativa se refere a algo já passado ou em vias de acontecer. Todos esses processos... correspondem à atmosfera do livro, que parece dar menos importância às condições de espaço e tempo do que a certos problemas intemporais encarnados pelos personagens. O tempo cronológico perde a razão de ser, ante a intemporalidade da ação, que foge dele num ritmo caprichoso de *duração* interior... (1970, p. 129, minha ênfase).

Embora Cândido não o refira, talvez o conceito mais preciso para expressar o que está aqui em jogo seja o de “estranhamento”, tal como formulado por um dos chamados (incorretamente) “formalistas” russos, Viktor Chklovski (2001 [1965], p. 82-83, 89, 92-97). Ele diz respeito justamente a quebra da automatização e processos de desfamiliarização que seriam, na verdade, essenciais à literatura e à arte em geral, mas que a vanguarda tende a radicalizar, a ponto de desconstruir princípios mais básicos como o da linearidade temporal (Campos, 2007, p. 15, 37-38, 40, 44-45; cf. Menke, 1998, p. 31; Sá, 1984, p. 269-70)<sup>4</sup>.

Uma das questões em que Cândido, entretanto, é bem menos feliz é a da leitura reducionista e moralista de uma experiência de incomunicabilidade

---

<sup>4</sup> A referência de Cândido a Proust (e implicitamente a Bergson, pelo conceito de “duração”) por si só já conecta com essa tradição a leitura feita por ele do texto de Clarice. Quanto a Haroldo de Campos, nas passagens acima referidas, ele lembra ainda (no que diz respeito à questão da desconstrução da linearidade temporal) o nome de Laurence Sterne, além de igualmente os de Joyce e Oswald de Andrade. Olga de Sá refere Sterne tanto no livro de 1979 como num texto sobre Clarice de 1984 (p. 259). Mais adiante citaremos Virginia Woolf, outra autora a quem é atinente essa problemática. É interessante chamar atenção aqui para o fato de que os chamados formalistas russos estavam, como se sabe, muito próximos das vanguardas da época, como as futuristas. O conceito de estranhamento de Chklovski está longe de ser uma mera elaboração teórica desconectada da prática literária (e artística, em termos mais gerais).

da personagem principal: “tudo para ela é possível desde que signifique a realidade do seu eu. Os outros nada valem e não importam”. É um ponto que ele próprio reconsidera, ao admitir em seguida que *Perto do Coração Selvagem* seria “um romance de relação”, e que de um certo momento em diante “o livro deixa de ser o casulo da protagonista” (Candido, 1970, p. 130). Este casulo era (e continua sendo), entretanto, importante, ponto que outros críticos viriam a explicitar melhor.

Referindo-se já na verdade à *Paixão Segundo GH*, Hélène Cixous afirma que “o mais difícil a fazer, ensina-nos o texto, é chegar até a mais extrema proximidade evitando a armadilha da projeção, da identificação. É preciso que o outro permaneça estranhíssimo na sua proximidade maior” (1999, p. 190). E mesmo se mais difícil de discernir, esse imperativo de opacidade pode ser constatado de fato inclusive na primeira obra de Clarice: “nunca vi alguém ter tanta raiva das pessoas, mais raiva sincera e desprezo também. E ser ao mesmo tempo tão boa” — é como o pai de Joana descreve sua mãe (Lispector, 1998 [1944], p. 28).

O que chamamos de incomunicabilidade tem a ver, portanto, também com estranhamento e desfamiliarização, no caso, de ligações afetivas — aquelas mesmas que mais idealizamos, dentro da família, entre pais e filhos. A incomunicabilidade implica que noções como “realidade do eu” e “outros” sejam abismadas uma ao encontro da outra, à beira mesmo do “anormal”, vivenciando-se de fato o risco (legítimo) de cada um se perder na opacidade do próprio “casulo” (termo utilizado, como vimos, por Cândido, mas depreciativamente), porque ele paradoxalmente constitui, enquanto labirinto, uma abertura<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Evando Nascimento é um crítico brasileiro que tem chamado (mais recentemente e com uma contundência bastante acertada) atenção para questões dessa ordem (retomando conceitos como o do *unheimlich* freudiano, o da má-consciência de Nietzsche, e apontando inclusive para a importância da correspondência entre Clarice e Fernando Sabino no que diz respeito ao entendimento das dificuldades por que passa Clarice para se apropriar da própria escritura) (2012, p. 24-25, 45, 270-71, 282). Foi aluno de Jacques Derrida e professor em Grenoble. É arrojada sua concepção não moralista (mas crítica) de “patologias culturais” como o “instinto de nacionalidade, privilégios de classe, sectarismo regional, autoafirmação egóica, mundo das celebridades” enquanto “*páthos*, paixão de afirmação do mesmo, por exclusão e apagamento de alteridades divergentes” (Nascimento, 2012, 35) — patologias que vemos de fato confrontadas na obra de Clarice. Sua perspectiva nos parece representar um avanço significativo com relação a certas análises de Antônio Cândido e inclusive de Benedito Nunes. Mas há problemas sérios, por outro lado, na leitura demasiado apressada que ele faz de conceitos da filosofia mais tradicional (“*cogito* e sujeito são inventos de Descartes e Kant”, Nascimento, 2012, p. 67, cf. 259), o que não condiz, aliás, com a pers-

## Escritura Metafórico-Metafísica e Espectralização

Esse estranhamento entre o eu e o outro (e que diz respeito antes de mais nada à relação do indivíduo consigo mesmo) pode ser pensado em termos de uma *béance* ou *fêlure* em que mergulha a consciência, atravessada por categorias mais básicas da experiência, como o tempo, para dar conta da própria subjetividade. Clarice deve tê-la experimentado intuitivamente, mas o problema é apontado e discutido numa tradição filosófica que remonta a autores como Schelling, passando por Kierkegaard, Nietzsche e Heidegger (Roberts, 1988, p. 123-29), além de estar presente na própria tradição literária moderna.

Pela forma como o tempo aqui constitui uma abertura (não necessariamente linear) que subverte concepções tradicionais de subjetividade e representação, Deleuze aproxima Bergson da mesma tradição (Deleuze, 1983, p. 20 n. 14). O problema ganha uma formulação particularmente precisa na psicanálise lacaniana (Deleuze, 1969, p. 52)<sup>6</sup>, mas pode-se dizer que tinha

---

pectiva derridiana. Continua faltando (como em Cândido e Nunes) uma certa sutileza de análise (filosófico-contextual), e Nascimento erra inclusive por um reductionismo de leitura ao querer negar, por exemplo (e de forma peremptória), que implicações de ordem mítico-religiosa (e mesmo "mística", ou "sobrenatural") poderiam estar presentes num texto como *Água Viva* (Nascimento, 2012, p. 55, 92, 102, 118). Não há, em Clarice, nada que autorize essa negativa. Sua sugestão de que o verbo "estar" em português "não remete a nenhuma essência" (p. 84) é empobrecedora.

<sup>6</sup> Ao citar Barthes, no artigo que já referimos acima, Benedito Nunes fala também de "um modo esquizóide de escrever" e de uma "cisão vertiginosa do sujeito" (2004, p. 299), o que mostra uma sintonia do crítico paraense com essa perspectiva (para além do existencialismo de Sartre e Heidegger). Evando Nascimento, por outro lado, nega rápido demais (o que é, como já dissemos, no fundo muito pouco condizente com uma perspectiva como a derridiana) a pertinência da concepção lacaniana de sujeito para um entendimento da escrita clariciana (2012, p. 99). Uma autora que, pelo contrário, afirma essa pertinência é Mariângela Alonso (2016, p. 134), mas ainda fica faltando no caso dela uma melhor contextualização (ou dimensionamento) que pudesse explicar, por que, afinal, (e em que medida) é pertinente o diálogo entre uma literatura como a clariciana e a psicanálise. Em que sentido, por exemplo, seria a perspectiva psicanalítica mais pertinente que a existencialista? Trata-se apenas uma questão de gosto? Autores como Deleuze, Derrida, Blanchot (a par de Lacan) permitem pensar criticamente a filosofia heideggeriana (e por consequência aquilo que um Sartre toma dela), levantando problemas que estão em boa medida já no seu bojo — problemas que são em verdade compartilhados por Heidegger com outros autores, como Nietzsche (sendo herdados igualmente pela psicanálise, sem se esquecer, por outro lado Husserl). A reflexão desses autores não se move no vácuo, e optar por uma ou outra perspectiva devia implicar uma certa visão mínima de conjunto, de forma a que se possa conferir mais força à análise. É essa visão mínima de conjunto que falta à boa parte da crítica

sido de alguma forma antevisto até mesmo na filosofia medieval, em que autores como São Tomás reconhecem que a “existência” (precedendo a “essência”) jamais pode ser passível de determinação conceitual (Roberts, 1988, p. 146-47; cf. Eco, 1997, p. 104-105).

Como dissemos, não é o caso que Clarice tenha inferido o problema da *béance* ou da *fêlure* da leitura de algum psicanalista ou filósofo. Se leu algum, provavelmente viu aí refletidas intuições que já distinguia na própria experiência, e que estão presentes de forma contundente, se mais ou menos difusa, na literatura (especialmente a moderna)<sup>7</sup>. Em termos de crítica, e no Brasil, Benedito Nunes parece ter sido aquele que melhor captou e circunscreveu esse movimento. Trata-se de alguém de quem Clarice — paradoxal e ironicamente (mas de forma muito contundente e autêntica, abismal) — admite “aprender sobre o que escrevi... *Ele me esclarece muito sobre mim mesma*” (*apud* Sá, 1979, p. 47, minha ênfase).

Apesar das análises de Benedito serem tão lúcidas e férteis quanto as de Cândido, é muito provável que tenha lhe faltado também uma maior desenvoltura conceitual, pela dependência de um certo jargão existencialista, como o da “alienação da consciência de si”, do “inautêntico” (Nunes, 2004, p. 298; Nunes, 1969, p. 131). Elaborando, mas de forma que parece bem mais audaciosa e efetiva, essa mesma tradição, Maurice Blanchot em verdade reconhece como parte inevitável (e positiva) da experiência literária moderna, por exemplo, uma “multiplicidade impessoal”, espécie de “não-presença sem sujeito” ou “indefinição crescente que paradoxalmente arrebatava e dissolve” o “eu [*moi*] em sua unidade” (1969, p. 29).

---

ca, porque toma-se (acriticamente) até hoje por base textos (de Cândido, Nunes, inclusive) que não a elaboraram, e sequer se percebe o quanto ela faz falta.

<sup>7</sup> Deleuze mostra como o problema da *béance* e da *fêlure* se manifesta de forma acentuada em autores que vão de Zola a Klossovski e Robbe-Grillet, passando por Joyce e Witold Gombrowicz, entre outros (1969, p. 21, 52-54, 373ff). Uma interpretação deleuzeana da obra de Clarice foi proposta, por outro lado, por Fernanda Negrete (2018), num artigo instigante. Já deveria estar claro que a questão da ausência de influência direta perde a importância se nos damos conta de que ambos autores pertencem a uma mesma constelação moderna (literária e filosófica, de pensamento e escrita) para a qual o tempo, por exemplo, cada vez mais se impõe como uma categoria fundamental (não apenas abstrata, mas inclusive vivida) de problematização da consciência (que o torna unidimensional e linear) e da linguagem. O existencialismo faz parte desse contexto, mas está longe (sobretudo nas versões sartreanas ou do Heidegger de *Ser e Tempo*) de deter sobre ele a palavra final. Uma análise do problema da (auto)-referencialidade e sua *mise-en-abyme* no texto de Clarice pode ser encontrada em Lúcia Helena (2000), que tenta contextualizá-lo sobretudo em relação ao barroco, mas de uma forma que nos pareceu ainda (se pertinente) pouco efetiva. Cixous é outra das suas referências.



Nesse sentido ele admite uma autenticidade do caráter alienante da própria cultura de massas (Blanchot, 1969, p. 359 n.1), e em relação à obra de Marguerite Duras, fala de uma “noite para sempre sem aurora — esse salão [*salle de bal*] em que se desencadeou um evento indescritível”, que não somos capazes nem de lembrar nem de esquecer, não pertencendo “nem ao visível nem ao invisível” (p. 567, n. 1; cf. Zir, 2019, p. 172-73)<sup>8</sup>. O comentário nos parece aplicável (em boa medida) também à obra de Clarice como um todo, de forma óbvia sobretudo a partir de *A Paixão Segundo GH* (1979 [1964]), e em *Água Viva* (1998 [1973]) e *A Hora da Estrela* (1998 [1977]).

Quanto aos primeiros romances de Clarice, como *Perto do Coração Selvagem*, Benedito Nunes os caracteriza principalmente em termos “de sondagem introspectiva”, referindo Katherine Mansfield e Virginia Woolf. Mas conforme já apontamos em outros trabalhos, e é de conhecimento geral, em livros como *Orlando* e *The Waves*, essa sondagem leva Woolf (o que é mais importante!) a um questionamento de *categorias mais básicas da experiência* — não apenas a de tempo mas inclusive a de identidade (num processo semelhante ao que descrevemos acima como *béance*) (Zir, 2010, p. 205). E pode-se dizer que isso tudo também já está em jogo no primeiro romance

---

<sup>8</sup> O mesmo tipo de vivência seria subjacente à experiência de Kafka com a burocracia do leste, tal como plasmada em obras como *O Castelo* (Blanchot, 1969, p. 581-82). A obra de Blanchot é realmente essencial e em boa medida incontornável por examinar e questionar o legado de autores como Hegel, Heidegger e Nietzsche num confronto muito atento com a literatura (em especial a literatura moderna, e a experiência de escrita). É aterradora a falta de consciência que se tem disso, muitas vezes inclusive quando se usa esse autor e seu instrumental de análise, quase que de forma meramente casual em trabalhos acadêmicos. A análise feita por Leyla Perrone-Moisés da obra de Blanchot em *Texto, crítica, escritura* (um livro importante, com muitos méritos) é descontextualizada, o que lhe leva a uma caracterização equivocada do projeto do crítico e escritor francês como desembocando no “silêncio” ou no “absurdo” (2005, 84-85), às voltas com uma poesia que rondaria “o vazio” e “o nada”. Ora, apenas numa tradição da negatividade hegeliana que culmina em autores como Sartre, tais termos adquirem importância em si mesmos, e Blanchot constantemente expõe a insuficiência dessa perspectiva para dar conta da experiência literária. Esta é constantemente atravessada por “multiplicidades impessoais” (Blanchot, 1969, p. 29), como vimos, ou ainda por um Fora ou um Outro (p. 65, 74), e que ele conceitua também, a partir de uma leitura atenta de autores como Kafka, como uma espécie de insônia intermitente (1955, p. 244, cf. 87 n. 3) e uma “*impossibilidade* de morrer” (p. 105-134). A fraqueza e descontextualização da leitura que Leyla faz de Blanchot é tão mais frustrante quanto num outro trabalho, igualmente importante, ela se mostra capaz de compreender o projeto derridiano (que tem enorme afinidade com o de Blanchot) em termos bem mais justos e abrangentes, como “leitura fina e minuciosa [se problematizadora e crítica] de textos da tradição ocidental” (Perrone-Moisés, 2007, p. 168).

de Clarice, inclusive, conforme vimos, por um certo encasulamento da personagem e estranhamento das ligações afetivas (familiares).

É preciso notar, portanto, que o caráter insatisfatório da “intérmina” “busca interior” de Joana, não é o simples resultado de um “monocentrismo” da autora, cuja narrativa giraria ao redor de um único personagem (Nunes, 2004, p. 293-94). Essa insatisfação é o ponto de partida, o confronto radical com um processo de alienação mais fundamental que envolve o sujeito em sua relação consigo mesmo e com o outro. O distanciamento maior do próprio narrador com relação à personagem já em *A Cidade Sitiada* (1949) — o caráter “maquinal” de Lucrecia, conforme afirma Nunes (2004, p. 294) — é uma elaboração genuína da mesma vivência, em que o sujeito se identifica antes com animais e objetos inanimados (Zir, 2010, p. 206).

Uma caracterização da narrativa de *Paixão Segundo GH* como uma “longa e sofrida introspecção” (Nunes, 2004, 296) é falha no mesmo sentido. Primeiro, porque o encasulamento (para seguir com o termo que retomamos de Cândido) da narradora no quartinho de emprego, escuro e sem ventilação — sua absorção da (e na) substância amorfa interior da barata, num processo de identificação, é antes abertura do que fechamento. E pode ser dito, em certa medida, feliz, tendo o caráter de uma transfiguração paulatina:

...eu ficaria contente se [este livro] fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a *aproximação*, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente — *atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar...* A mim, por exemplo, o personagem G. H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria.” (Lispector, 1979, p. 5, minha ênfase).

Não é que o anonimato das letras de *G.H.* conferissem à narrador-personagem uma “precária identidade pública” (Nunes, 2004, p. 296), como se alguma identidade (para Clarice, em sua escrita) pudesse ser outra coisa que não precária. Ao contrário, *G.H. assume*, esposa deliberadamente a precaridade da identidade enquanto tal, que é dada, de forma mais aguda, justamente no anonimato do que é meramente público, e como que não tem intimidade. O “fio dialogal entrançado no leitor” (Nunes, 2004, p. 297) (que, imaginariamente segura em dado momento a mão do narrador), não ultrapassa, mas ao contrário, potencializa essa vivência radical da desidenti-

ficação consigo mesmo, do reconhecimento de uma opacidade irreduzível, de uma espectralização que é quase assombração (feitiçaria) de si<sup>9</sup>.

Como reconhecido pelos autores que mais longe levaram a noção de metaforicidade como característica primordial da linguagem, de Vico a Derrida (passando por Jakobson), o que dela deriva não é uma simples *projeção*, por exemplo, do sensível no inteligível, mas uma total *reversão* dos polos dessas categorias, que se auto-iluminam e se relativizam sem com isso se cancelarem (Zir, 2003; cf. Eco, 1997, p. 162, 165-68, 191, 197). Um termo como o de “espectralização dos personagens” (Sá, 1979, p. 12; Campos, 2013, p. 184), utilizado pontualmente por Olga de Sá e Haroldo de Campos, parece contemplar o que aqui está em jogo de forma mais efetiva que infinitudes de páginas de análise de outros autores. Melhor ainda é aquele, também utilizado por eles, de “referente volátil” (Sá, 1979, p. 14; Campos, 2013, p. 186).

## O Referente Volátil

Haroldo faz uma observação semiótica (e semiológica), apontando para o fato importante (e até mesmo óbvio, mas aparentemente nem sempre notado) de que o foco da escrita de Clarice não está na elaboração do significante, ao contrário do que ocorre com outros escritores igualmente inovadores: Guimarães Rosa e James Joyce<sup>10</sup>. As palavras e a estrutura da frase, em Clarice, são aparentemente (em termos da materialidade visível dos signos, gráfica, fonética, e sintagmática) as de uso corrente. É na dimensão do significado que ela inova. Conceitos e categorias linguísticas (do humano

---

<sup>9</sup> “Vida interior” é aquilo que teria mesmo, quer dizer, essencialmente (e “muito” mais que nós), “a galinha” (Lispector, 1999 [1964], p. 54-55). A frase, obviamente, não tem nenhuma conotação pejorativa, mas mostra justamente que o verdadeiro “interior”, para Clarice, nada tem a ver com esse universo da autoreflexão consciente e subjetiva, caro a um certo existencialismo de cunho fenomenológico (sobretudo o de Sartre). A galinha é essa mesma que comparece (inconsciente e profana) para elaboração do prato mais ordinário na cozinha nossa de cada dia, ou pode ser também (em outros momentos, hipnotizada) sacrificada em terreiros aos deuses africanos.

<sup>10</sup> Guimarães Rosa seria, aliás, um dos poucos autores a ter seguido Joyce no sentido da “criação de um novo léxico”, diferentemente do que ocorre com o uso de técnicas como o fluxo de consciência, bem mais disseminado (Campos, 2013, p. 57-58). Clarice confessa sua franca admiração por *Grande Sertão — Veredas*, que considera uma “obra de gênio”, em carta à Fernando Sabino (Rio de Janeiro, 19 de julho de 1956) (Sabino e Lispector, 2001, p. 135, cf. p. 179).

e do animal, do vivo e do morto, do sujeito e do objeto) são mobilizados e alinhados de forma inusitada, o que afeta (desconstrói) profundamente a função referencial.

Essa abordagem evidencia a proximidade da escrita de Clarice com questões discutidas na semanálise e na teoria moderna do texto, de Júlia Kristeva e Barthes. Esses autores problematizam o caráter convencional, dito arbitrário da língua, que se pode isolar e estudar cientificamente, e rompem com teorias sobre a linguagem que a reduzem às suas funções representativas e comunicativas. Sobretudo a poesia e a literatura, por seu caráter polivalente e descentralizado, diriam respeito à uma dimensão prévia dos processos de simbolização, anterior à emergência da distância ideal entre o signo e aquilo que ele significa (Kristeva, 1969, p. 9-12, 20-21, 35, 96, 190-91, 220, 223; Barthes, 1985, p. 13, 52).

Mesmo que Clarice pouco mexa na estrutura material visível das palavras e da sintaxe, ela atinge a mesma dimensão “pré-simbólica” (a-subjetiva e não-objetiva, por vezes dita *a-bjeta*, porque melancólica e ambivalente) da experiência não apenas humana mas dos *seres vivos* em geral (Kristeva, 1980; 2000, p. 118-19). É uma dimensão que, sob outras roupagens, teria estado na base do monoteísmo hebraico (Kristeva, 1980, p. 111, 218-19), é objeto explícito do misticismo cristão e de outras tradições, sendo depois absorvida pela literatura e guardando até hoje sua relevância (Kristeva, 1980, p. 145-46, 148; 1987, p. 111-121, 137-150; 2008, p. 50-54, 61, 72-76, 83, 90, 131-32, 447-450, 470-73; cf. Derrida, 1999)<sup>11</sup>.

Já em *A Cidade Sitiada* (mas essa é uma tônica de todas as obras), distinções ordinárias entre sujeito e objeto são borradas, revelando-se o momento

---

<sup>11</sup> A obra de Kristeva é referida por Haroldo de Campos em passagens decisivas da sua obra crítica (ver por exemplo, no caso do material referido neste artigo, Campos & Campos, 2002, p. 522). De resto, as análises da autora, cuja perspicácia, profundidade e caráter inovador equivalem ao melhor da reflexão de cunho semiológico e pós-estruturalista sobre a literatura em língua francesa — se é que não o superam —, são pouco citadas no Brasil. Em *Texto, crítica, escritura*, Leyla Perrone-Moisés aponta corretamente para a coincidência existente entre a teoria da produção textual de Kristeva e a teoria barthesiana da escritura (2005, p. 48), mas sua análise se torna forçada quando ela opta por dissociar Barthes das concepções de Jakobson sobre a poesia (o que Campos não faz). É preciso entender que a contribuição de Jakobson é mais subversiva do que poderia fazer crer a sua aparência funcionalista. O mesmo se pode dizer de Saussure, o que se torna evidente quando vem à tona a sua concepção anagramática da língua. Uma tese de doutorado que propõe uma aproximação entre concepções de corpo subjacentes à obra de Clarice e àquelas propostas por Kristeva (que tem também uma produção ficcional, para além da teórica) foi defendida por Luciana Abreu Jardim, em 2008, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

singular em que pessoas e coisas são reciprocamente constituídas, independentemente do seu próprio entendimento: “a praça estava nua. Tão irreconhecível ao luar que a moça não se reconhecia” (Lispector, 1949, p. 9); “essa era a noite de São Geraldo, os flancos de um cavalo percorridos por rápida contração” (p. 24); “Lucrécia Neves olhou-a e fez com o rosto, imperceptivelmente, a expressão da cadeira (p. 102). Um tempo infinito explode os limites do espaço: “nos primeiros silêncios, uma égua esgazeava o olho como se estivesse rodeada pela eternidade” (p. 24).

Estados animados e inanimados colapsam numa ante-sala da vida: “... a mocinha estremecia de medo de estar viva” (não o estando, treme de medo de o estar) (Lispector, 1949, p. 10). Objetos cotidianos assumem, subitamente, um aspecto terrível, impossível de categorizar ou imaginar: “...coisas terríveis e delicadas jaziam no chão. O parafuso perfeito” (p. 52)<sup>12</sup>; “tinha medo de ver num mesmo olhar um trem e um passarinho” (p. 61); “ao seu lado, o menino de porcelana tocando flauta. Uma coisa sóbria, morta, como felizmente jamais se poderia imaginar” (p. 68). Benedito Nunes destaca uma expressão rara (que é mais uma subversão categorial que sintática) de Clarice, em *Água Viva*: “o mundo se me olha”, que exprime essa “torção reflexiva” em que, no *it* divino, tudo se percebe, “intimidade exteriorizada” (Nunes, 2004, p. 298)<sup>13</sup>.

## A Experiência do Mal e a Antiepipifania

O “it” seria ao mesmo tempo tanto uma “transcendência dentro de mim” quanto “o pensamento que uma ostra tem” — quer dizer, algo de comum entre o que seria o mais espiritual e mais afastado (no sentido do absolutamente exterior, abstrato que transcende) e o interior material do animal na proximidade do vegetativo (não um ser humano, nem mesmo um vertebrado, mas a ostra) (Lispector, 1998 [1973], p. 30). Ele é neutro no sentido do radicalmente impessoal e indefinido (sobre o qual discorreremos acima com

---

<sup>12</sup> Compare-se com a passagem famosa de *Rayuela*, de sentido muito semelhante se aparentemente oposto: “*el tornillo fue la paz*” (Cortazar, 1998, p. 545).

<sup>13</sup> Vamos encontrar o mesmo tipo de torção (trata-se do emprego idiossincrático de um pronome oblíquo, com função de complemento, junto a verbos que desempenham um papel intransitivo) em autores como Joaquim de Sousa Andrade, “meões do nada, desaparecei-me!”, e também (conforme apontado por Augusto e Haroldo de Campos) em Fernando Pessoa e Sá-Carneiro, “p’ra que me sonha a beleza”, “nada me expira já, nada me vive” (Campos & Campos, 2002, p. 42; cf. Sousândrade, 1857, p. 171).

relação a Blanchot), inalienável alienação, que leva ao limite as categorias do existencialismo, da fenomenologia, se é que não necessariamente as supera: “Eu é” (outra subversão antes categorial que gramatical), “aquilo”, “X” (p. 37, 79).

Ao mesmo tempo, *Água Viva* (como outras das obras de Clarice) dá também vazão ao confronto radical com a linearidade cronológica: “estou tentando captar a quarta dimensão<sup>14</sup> do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais” (Lispector, 1998 [1973], p. 9), “estou em luta com a vibração última” (p. 11), “ouço o ribombo oco do tempo, é um mundo se formando” (p. 37)<sup>15</sup>. Clarice usa ainda a metáfora “aura do corpo em plenilúnio” e os conceitos “água” (já no título) e “espelho”, em que temos, para além da maleabilidade da matéria, a possibilidade da sua própria espectralização e volatilização em imagem (preservando algum grau de opacidade corporal) (p. 74, 77-80).

Há também aqui algo dessa *noite para sempre sem aurora*, que Blanchot vislumbrou, como vimos, em Duras: “a escuridão é o meu caldo de cultura, a escuridão feérica” (Lispector, 1998 [1973], p. 28), “as inscrições cuneiformes quase ininteligíveis falam de como conceber e dão fórmulas sobre como se alimentar da força das trevas, falam de fêmeas nuas rastejantes” (p. 42)<sup>16</sup>. Essa é também uma experiência do *mal* (p. 16), muitas vezes nomeado por Clarice, a que sua escrita inequivocamente se abre: “prece de missa negra”, “será que passei sem sentir para o outro lado?” (p. 20), “perigo de morte da alma” (p. 25), “é assim que pinto a marca de Satã” (p. 26).

Seria esse o lado abjeto e melancólico daquela dimensão pré-simbólica que, como vimos, segundo Kristeva, outrora estando na base da experiência religiosa passa a ser um dos focos por excelência da literatura moderna? Como no satanismo de Byron ou Baudelaire, *muito mais do que de secularização*,

---

<sup>14</sup> Trata-se de um termo célebre utilizado pelas mais variadas vanguardas artísticas desde o final do século XIX para exprimir concepções *sui generis* de tempo (e espaço), em conexão com indagações metafísicas oriundas de especulações filosóficas e inclusive de ordem religiosa sobre certos avanços da matemática e da física do período (geometrias não-euclidianas, teorias sobre o éter e relatividade) (Henderson, 2013).

<sup>15</sup> Compare-se com o que o narrador diz em *A Hora da Estrela*: “como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?” (1998 [1977], p. 11).

<sup>16</sup> Uma discussão muito arguta de pontos de contato entre as obras de Clarice Lispector e Duras, à luz de uma perspectiva blanchotiana, foi proposta pelo crítico português Eduardo Prado Coelho (1989).

se trata de uma aceitação do avesso do divino<sup>17</sup>. Nesse sentido, Blanchot também constata como, na modernidade, de Boehme (cuja *sophia* ecoa no título do conto de Clarice) a Artaud (passando por Hölderlin e Nietzsche), há uma radicalização da experiência negativa da divindade, que é sentida como ausente, e cuja unidade é abismada (embora a ideia de um *Deus absconditus* remonte a períodos bem anteriores) (Blanchot, 1969, p. 437-38, cf. p. 217, 231, 235, 243, 408)<sup>18</sup>.

Olga de Sá nos dá um excelente instrumento para pensar esses processos em Clarice quando fala de “epifania irônica” ou “*antiepifania*”. Trata-se da forma como o fenômeno aparece no *Dubliners* de Joyce, que tem por efeito normalmente revelar o beatífico numa reversão irônica, enquanto “sórdido”<sup>19</sup>, não deixando por isso de ser igualmente uma transfiguração

---

<sup>17</sup> Em Baudelaire, o satanismo abriga inclusive um repúdio à ideia de progresso científico (ilimitado) e à correspondente visão demasiado otimista e ingênua de uma natureza, a seu ver, marcada pela queda (e passível de redenção, em última instância, somente pela graça, sendo esse o caso) (McGinnis, 2007). No mesmo sentido, é conhecida a ambiguidade irônica (de fundo bíblico) de um verso do *Don Juan*, através do qual Byron ao mesmo tempo elogiaría e poria sob suspeita a célebre descoberta de Newton: “o homem cai com as maçãs e com as maçãs se levanta” (Black, 2008, p. 134). Macabéa não tem sequer “anjo da guarda” (Lispector, 1998 [1977], p. 62), mas em *Água Viva*, o narrador diz: “a ausência de Deus é um ato de religião” (1998 [1973], p. 55). E no conto “Os Desastres de Sofia”, lemos “ser matéria de Deus era a minha única bondade” (Lispector, 1999 [1964], p. 13) e “a prece mais profunda é a que não pede mais” (p. 25). Em “Amor”, a personagem é atingida “pelo demônio da fé” (Lispector, 2009 [1960], p. 26), sendo “mais fácil ser santo do que uma pessoa” (p. 27). É interessante pensar, como paralelo ao tema da morte de Deus, o da morte da própria literatura, o qual parte também de autores como Baudelaire e chega aos beatniks, não significando senão a recuperação, em literatura, do real e do vivido em toda a sua intensidade e irredutibilidade (Piglia, 2014, p. 164). Conforme entrevistado por Patrícia Vieira (2020, p. 99), esse é um dos *loci* por quais passa a valorização dos animais, sua primazia mesmo com relação aos humanos, no texto de Clarice (ponto que voltaremos a discutir mais abaixo).

<sup>18</sup> Isaac Luria, com sua concepção cabalística do abandono de Deus (*tsimsum*) é uma das principais referências (Blanchot, 1969, p. 169, 171), o que dá ainda mais plausibilidade a autores que tentam entender a relação mais negativa de Clarice com a divindade em termos de suas raízes judaicas (é o caso, por exemplo, de Berta Waldman, 2011). Mas não faz muito sentido invocar essas raízes sem refletir também sobre como o tipo de experiência a que elas remetem já foi reativado de forma fundamental na literatura moderna (conforme aludimos na nota anterior) em vários outros autores (inclusive cristãos), existindo para nós independente delas. Sobre a “maçã”, incluindo a bíblica, a de Newton (que referimos acima), e a da própria Clarice (além de uma de Manuel Bandeira), Waldman escreve junto com Vilma Arêas num texto de 1989.

<sup>19</sup> Clarice talvez preferisse um termo como “oblíquo” ou “insolitamente enviesado” (1998 [1973], p. 68). Num pequeno mas caótico texto também marcado pela influência de Haroldo (e Olga de Sá), e que se peca pela falta de clareza é por outro lado muito rico em sugestões, Luciana Stegnano Picchio adjetiva a epifania clariciana de “noturna”, ao mesmo

do real levada a cabo através do discurso e da palavra (Sá, 1979, p. 150 *cf.* Sá, 1984, p. 269). Desconfiando da linguagem — “ao escrever, lido com o impossível” (Lispector, 1998 [1973], p. 72), “não existe a palavra espelho” (p. 77) — Clarice escancararia “a última barreira no ‘atrás do pensamento’” (Campos, 2013, p. 165; *cf.* Lispector, 1998 [1973], p. 68).

Como em Kafka, a estranheza não é pontual, mas o mundo inteiro (ou ao menos o universo ficcional), de uma hora para outra, se torna bizarro, tudo obedece a uma lógica de sonho (ou pesadelo), não sendo mais possível (como na literatura fantástica mais tradicional) hesitar entre o que seria o ordinário e o sobrenatural (Todorov, 1970, p. 179-81). Lemos em *Água Viva*: “a vida é sobrenatural” (1998 [1973], p. 67, minha ênfase), e a morte, “o impossível e o intangível” (p. 84). Mas isso, como ensina Blanchot, não como um simples prêmio dado, um coroamento tranquilo da boa consciência em sua autotransparência. É que a morte, ao contrário de um fechamento, é um atravessamento infinito (da consciência) pelo que está fora, contato com o derradeiramente outro que em mim me abisma (Blanchot, 1969, p. 65, 74, 76, 267, 275, 484). Ou como diz também Clarice: “morrer é ininterrupto” (1999 [1964], p. 23), “transe”, “febre”, “selva de palavras... que transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que no entanto fica inteiramente fora de mim” (1998 [1973], p. 67) — *espécie sui generis de “encontro consigo”* (1998 [1977], p. 86)<sup>20</sup>.

## Desconstelização

Esse “atrás do pensamento” a que chega Clarice, Haroldo de Campos denomina também de “preenchimento da vacância do aparente ou da hiância do

---

tempo em que se vale do termo “floresta símbolos” (1989, p. 18), o que poderia nos remeter outra vez a Duras (Zir, 2019, p. 178-79). Já Evando Nascimento, ao nosso ver, erra mais uma vez em sua análise ao negar, de forma peremptória, a pertinência do termo epifania para a compreensão da obra de Clarice (2012, p. 106).

<sup>20</sup> Em carta de 27 de julho de 1946 (de Berna) a Fernando Sabino, Clarice conta um incidente doméstico: “Depois foi a vez de Martha Baumann que para comprar um maço de cigarros botou o chapéu e saiu por horas como se fosse para colher flores. Afinal saiu para sempre, velha, muito limpa, com as sobranceiras para cima como de um diabinho. Agora vem Anna Michalek, polonesa...” (Sabino e Lispector, 2001, p. 37). Não se sabe porque a primeira empregada não retorna, mas o ato é expresso de forma a dar a impressão de inacabado, eternamente em suspenso: *saiu para sempre*, em vez de, por exemplo, *foi embora de vez e nunca mais voltou*. Em Clarice, mesmo na não ficção, não se trata de mera licença poética, é preciso fazer um esforço para ler a metáfora *literalmente*.



outro” (2013, p. 65), o que pode ser entendido tanto no sentido do estranhamento afetivo, a que vínhamos aludindo mais ao início do artigo, quanto no de uma assunção noturna da impossibilidade de morrer, nos termos utilizados no final da última seção. Mas a escrita clariciana do inescritível aí chega, conforme também vimos, não por uma elaboração sofisticada do significante, pela criação de um novo léxico ou estrutura sintática, mas pela manipulação aparentemente ingênua (senão simplória e pueril) da linguagem ordinária, através de associações (figuras) que produzem erros categoriais desabusados — valendo-se inclusive da “tautologia” e do “ clichê” (Campos, 2013, p. 65).

Esse processo é daqueles que podem de fato ser retraçados ao modernismo de autores como Oswald e Mário de Andrade<sup>21</sup>, mas, como lembra Haroldo, é emblemático também da obra de Manuel Bandeira, a quem chama de “desconstelizador”. Trata-se de operar com “essa linha sutil que separa o lugar comum (a redundância, a frase feita, o clichê) da informação original... por uma simples mudança de ângulo ou enfoque” (Campos, 2013, p. 111). Mário Quintana nos parece ser também um caso: “e sob o aéreo, o implacável, o irresistível ritmo dos teus pés, deixa rugir o Caos atônito”. Em Clarice, essa espécie de diabrura insolente constitui a maturidade derradeiramente alienada e elegante do epílogo.

Em sua última “metamorfose” (das que sabemos), ela a entrega a um narrador-autor masculino, que lhe possibilita uma “coragem sem piedade” (Cixous, 1999, p. 208)<sup>22</sup>. Trata-se, conforme esclarecido na dedicatória, de uma “história em tecnicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso. Amém para nós todos” (Lispector, 1998 [1977], p. 9). Cixous a denomina de “salmo discreto”, homenagem à “pequena aranha” (estrela) vagando na “grande noite” que então se abate e abre sobre sua autora. Personagem que é outra face de Clarice (estranha alagoano-pernambucana, nascida na Ucrânia), o estereótipo da nordestina — figura arquetípica através da qual

---

<sup>21</sup> Sendo este último aquele que “funda” (e em seguida acaba) com o célebre “Desvairismo” (Mário de Andrade 2013 [1922], p. 59, 75). Conforme apontado pelas editoras da obra de Mário em sua versão mais recente, ele assim escrevia a Manuel Bandeira em outubro de 1922: “no Prefácio [à *Paulicéia Desvairada*, eu] já afirmava não desdenhar balouço de versos comuns. A comoção muita vez está num ritmo comum. Os ritmos comuns existiram primeiro na natureza, depois no preconceito. Não há preconceito nem chavão que não tenha existido naturalmente” (Mário de Andrade, 2013 [1922], p. 98, n. 3).

<sup>22</sup> Seria possível dizer até mesmo uma *brutalidade beckettiana*.

nossa literatura se reflete, despojada, nas outras (Puig, 1997, p. 144-45, 163-64, 185-88, 221)<sup>23</sup>.

Para além de monocentrismo ou dialogismo, retomando deste último o que ele tem de mais radical (“ambiguidade”, “duplo”, Kristeva, 1969, p. 62, 67-68, 88-89; cf. Bakhtin, 1978, p. 90, 115, 140-41), o que vale aqui é a equivocidade do discurso indireto (em primeira pessoa mesmo)<sup>24</sup>. É um dos pontos

---

<sup>23</sup> Pode-se falar aqui de um verdadeiro *contraponto* espiritual e obscuro à nossa exuberância tropical mais visível, a que presta homenagem (nessa obra que é igualmente a sua última) Manuel Puig (outro desestrelizador crepuscular da cultura de massas, injustamente ignorado pela crítica acadêmica ao se tornar, com Borges, sucesso de público, cf. Piglia, 2014, 44, 139). Macabéa pode de fato ser dita fruto de uma longa e difusa linhagem que, passando por Guimarães Rosa e Graciliano Ramos (outro “escritor” que inova operando apenas no nível do significado, à beira da afasia, cf. Campos, 2013, p. 226), vai remontar, com Euclides da Cunha, a figuras do entorno do próprio Antônio Conselheiro. E é inclusive um índice da urbanidade avançada às avessas (e mais herética do que laica). Assim, o luxo que Macabéa admira na sala de madama Carlota (a cartomante), é ser tudo de plástico (“matéria amarela” das “poltronas e sofás”, das “flores”) (Lispector, 1998 [1977], p. 72). Outra nordestina que representa aspectos muito similares aos de Macabéa é a personagem Mocinha do conto “Viagem a Petrópolis” (Lispector, 1999 [1964], p. 63-71). Em termos de resistência e modéstia, a elas provavelmente só se comparam as galinhas, que na escrita de Clarice aparecem sempre individualizadas, tendo por capacidades complementares a “da apatia e do sobressalto” (Lispector, 2009 [1960], p. 32).

<sup>24</sup> Mieke Bal observa que a principal característica do discurso indireto livre é dar ocasião a uma “interferência entre o texto do narrador e o texto do personagem”, de forma a perturbar e mesmo impossibilitar o estabelecimento de fronteiras precisas no texto como um todo (1997, 50, 52; cf. Barthes, 1985, p. 192-96). É um fenômeno que se dá normalmente com o uso do narrador em terceira pessoa, o que não é o caso do último romance de Clarice (nem de *Água Viva* ou *A Paixão segundo GH*). Mas o deslize equívoco entre autora (através do narrador) e personagem (a própria eminência da noite a desabar sobre ambas) é obsedante, o que remete também à situação de Joana, no primeiro romance, cuja chave, como dissemos, não seria o monocentrismo, mas uma incomunicabilidade, que tanto mais a aproxima dos outros quanto faz com que deles ela se desidentifique, espécie de convergência no estranhamento. Um dos termos utilizados por Cixous é “reserva” (1999, p. 142). Falamos também em estranhamento afetivo. Em carta à Clarice de 10 julho de 1956, Fernando Sabino escreve: “Clarice Lispector é engraçada! Ela parece uma árvore. Todas as vezes que ela atravessa a rua bate uma ventania, um automóvel vem, passa por cima dela e ela morre” (Sabino e Lispector, 2001, p. 19). Na passagem juntam-se vários pontos que assinalamos neste artigo: o estranhamento, cômico e de certa forma brutal, uma identificação direta (mas) com o que não é humano, a impossibilidade de morrer (sendo esse um acontecimento cotidiano repetível ao infinito para um mesmo sujeito). Numa outra carta, de Clarice a Sabino (Berna, 27 de julho de 1946), ela confessa: “la me fazer muito bem abrir afinal meu coração e mostrar afinal a alguém *que fechasse os olhos e não ouvisse*, que horror pode se guardar numa pessoa” (Sabino e Lispector, 2001, p. 38). É a experiência do estranhamento afetivo no limite do incomunicável comunicável, que pensamos ser uma

que melhor revela a insuficiência da perspectiva filosófico-existencialista tradicional à la Sartre (ou mesmo Heidegger), para dar conta da escrita de Clarice. E este é um dos problemas que, ao menos em parte, ao nosso ver, atrapalha Benedito Nunes (e toda uma série de leituras que, sem muito questionar, a ele repetem)<sup>25</sup> — o crítico com quem, como vimos, numa formulação paradoxal e nem por isso menos autêntica, Clarice “muito se esclarece” sobre si mesma (*apud* Sá, 1979, p. 47).

Para se encerrar, pode-se dizer que noções como as de “absurdo” (Nunes, 1969, p. 137; *cf.* Perrone-Moisés, 85) não são muitas vezes senão “uma maneira fácil” (Blanchot, 1969, p. 303) de dar um sentido (meramente privativo) a tudo que atravessa e abisma a identidade e uma suposta transparência da autoconsciência na experiência literária moderna. Benedito Nunes, por outro lado (provavelmente pela sua cultura literária), diz coisas que ultrapassam de longe limitações da tradição existencialista (e filosófica) mais tradicional. É o caso de sua observação de que o “fracasso” da linguagem de Clarice “reverte em triunfo” como réplica ao desfecho do *Tractatus Phi-*

---

constante fundamental de sua obra, de *Perto do Coração Selvagem* à *A Hora da Estrela*. Alienação inalienável. Opacidade.

<sup>25</sup> Outra deficiência, apontada numa resenha ainda de 1975 (e também compreensível em função do referencial existencialista mais clássico), é a ausência em Nunes de uma reflexão sobre o problema da “animalidade” (ou mesmo do animismo) de livros como *A Cidade Sitiada* (Lucas, 1975, p. 86). Vimos aqui que justamente, em Clarice, tanto animais quanto seres animados podem adquirir (e de fato muitas vezes adquirem) primazia sobre o humano e o sujeito consciente. Em *A Hora da Estrela*, lemos: “o único animal que não cruza com filho [é] o cavalo” (1998 [1977], p. 37), sendo exatamente um deles que se empina “em gargalhada de relincho”, quando Macabéa é pega pelo “transatlântico” (p. 79). No conto “Tentação” de *Legião Estrangeira*, o cachorro mostra-se “mais forte” que a personagem humana, por ser capaz de ignorá-la de forma definitiva, no momento da separação (Lispector, 1999 [1964], p. 62). Em “O Crime do Professor de Matemática” (*Laços de Família*), o cão também é “estranho e objetivo”, e fonte de “angústia” e “alegria insuportável” para o dono, a quem como que (não depois de morto, mas depois de largado, abandonado, e tendo um duplo morto) assombra (Lispector, 2009 [1960], p. 121, 123). Entre outros exemplos que se deveria citar está o do conto “O Búfalo” (Lispector, 2009 [1969], p. 126-135). A importância da perspectiva dos animais na obra de Clarice é apontada também, como já dissemos, por Evando Nascimento, que ressalta o caráter perturbador da relação homem-animal (2012, p. 13, 30, 129). Mas seu engajamento explícito com uma proibição definitiva das touradas (“um dos espetáculos mais atrozes da história da humanidade”, Nascimento, 2012, p. 129), bem como seu repúdio generalizado à caça (“os bichos sofreram ao longo da humana história todo tipo de sevícia e exterminação, cujo signo máximo foi a caça”, Nascimento, 2012, p. 137) tem algo que parece extrapolar (e inclusive trair) a perspectiva clariciana, mais reservada. Ver ainda Vieira (2020), que faz uma análise bastante aprofundada e convincente sobre o tema.

*losophicus*, em que Wittgenstein afirma que sobre o inefável se deve calar (Nunes, 1969, p. 139). Não. Porque essa não é a vocação da escritura, que fala mesmo “aos borbotões” [*à tort et à travers*] (como indica Derrida, 1987, p. 543-545) no ponto exato em que uma certa filosofia (e mesmo uma certa crítica, e mesmo uma certa literatura) cala<sup>26</sup>.

Em sua pequena e modesta obra de escritora “não profissional” — mas em verdade, como lembra Olga de Sá (1984, p. 260) muito atenta à própria técnica — Clarice retoma essa vocação da literatura moderna e de vanguarda. Conforme apontamos aqui, os críticos que a leram de fato com alguma propriedade (Cândido, Nunes) apontaram nessa direção, e aqueles que nos deixaram mais suscintamente os melhores instrumentos para sua análise (conceitos como o de “referente volátil”, “espectralização”, “antiepifania”) são os que partilharam criativamente do mesmo tipo de exigência, sobretudo Haroldo de Campos (como poeta e tradutor, além de crítico), Hélène Cixous.

## Bibliografia

- Alonso, Mariângela (2016), “Imagens aquosas e dimensões pulsionais em *O Lustre*, de Clarice Lispector, in *Nonada: Letras em Revista*, n. 27, vol. 2, p. 129-142.
- Andrade, Mário de (2013 [1922]), “Prefácio Interessantíssimo” de Paulicéia Desvairada, in *Poesias Completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, vol. 1, p. 55-127.
- Andrade, Oswald de (1976), *Um Homem sem Profissão*. Sob as Ordens de Mamãe, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Arf, Lucilene Machado Garcia, (2011), “Clarice Lispector e a literatura brasileira no mapa literário europeu”, in *Revista de Filología Románica*, vol. 28, p. 147-156.

---

<sup>26</sup> Encontram-se atualmente uma pequena série discreta de artigos sobre Clarice escritos da perspectiva da filosofia da linguagem anglo-saxã, a qual tem uma penetração bastante significativa (se nem por isso loquaz) no meio acadêmico brasileiro. Trata-se de uma perspectiva cujo mérito principal está na discussão de questões técnicas relativas sobretudo ao que, com Jakobson, poderíamos denominar de função denotativa da linguagem. Seja qual for o foco, no geral ignora-se propositamente questões de contextualização. Wittgenstein é um autor bastante referido, mas em verdade pouco lido na totalidade de sua obra. É preciso dizer que seu interesse ultrapassa em muito a filosofia da linguagem tal como praticada no âmbito acadêmico, que de resto teria pouca relevância para um debate mais ambicioso sobre questões de ordem literária em sentido forte.

- Barthes, Roland (1985), *L'aventure sémiologique*, Paris: Éditions du Seuil.
- Bakhtin, Mikhail (1990), *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard, 1978.
- Bal, Mieke (1997), *Narratology*. Introduction to the Theory of Narrative, Toronto: University of Toronto Press.
- Black, Joel (2008), “Scientific Models”, in Marshall Brown, *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. 5. Romanticism, Cambridge: Cambridge University Press, p. 115-137.
- Blanchot, Maurice (1955), *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, Maurice (1969), *L'entretien infini*. Paris: Gallimard.
- Campos, Augusto de & Campos, Haroldo de (2002), *ReVisão de Sousândrade*. 3ª Edição revista e aumentada, São Paulo: Perspectiva.
- Campos, Haroldo de (1990), «Miramar na Mira», in Oswald de Andrade, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, São Paulo: Editora Globo, p. 5-33.
- Campos, Haroldo de (2007), “Serafim: um grande não livro”, in Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*, São Paulo: Editora Globo, p. 9-46.
- Campos, Haroldo de (2013), *Metalinguagem & Outras Metas*, São Paulo, Perspectiva.
- Cândido, Antônio (1970), “No Raiar de Clarice Lispector”, in *Vários Escritos*, São Paulo: Duas Cidades, p. 125-31.
- Castro, Thales Augusto Barreto de (2013), *Um outro olhar sobre a literatura brasileira: Clarice Lispector em tradução alemã*, Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- Cixous, Hélène (1999), *A Hora de Clarice Lispector*. L'Heure de Clarice Lispector (Ed. bilingue, tradução de Rachel Gutiérrez), Rio de Janeiro: Exodus editora.
- Coelho, Eduardo Prado (1989), “A Paixão depois de G.H.”, in *Remate de Males*, Campinas, n. 9, p. 147-51.
- Cortázar, Julio (2008), *Rayuela*, Edición de Andrés Amorós, Madrid: Catedra.
- Deleuze, Gilles (1969), *Logique du Sens*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles (1983), *Cinéma 1. L'Image Mouvement*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques (1987), “Comment ne pas parler. Dénégations”, in *Psyché: inventions de l'autre*. Paris: Galilée, p. 535-95.
- Derrida, Jacques (1999), *Donner la mort*, Paris: Galilée.
- Eco, Umberto (1997), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino: Einaudi.
- Fitz, Earl E. (1989), “O Lugar de Clarice Lispector na Literatura Ocidental”, in *Remate de Males*, Campinas, n. 9, p. 31-37.

- Fitz, Earl E. (2020), “The Reception of Machado de Assis and Clarice Lispector in the United States and Beyond”, in *Gláuks: Revista de Letras e Artes*, vol. 20, n. 2.
- Gabor, Agnieszka (2017), *A Lesson in Loving the Word: Translating Clarice Lispector into Polish*, Dissertação (Master of Arts in Lusophone Literatures and Cultures) — Departamento de Linguagens, Literaturas e Culturas da Universidade de Massachusetts Amherst.
- Guerellus, Natália de Santanna (2020), «La parole est mon domaine sur le monde: circulation et réception de l’œuvre de Clarice Lispector au Portugal», *Les Cahiers de Framespa*, 33.
- Helena, Lúcia (2000), “A vocação para o abismo: errância e labilidade em Clarice Lispector”, in *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 5, p. 179-89.
- Henderson, Linda D (2013), *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Cambridge: The MIT Press.
- Holanda, Sérgio Buarque de (1989 [1950]), “Tema e Técnica”, in *Remate de Males*, Campinas, n. 9. p. 177-79.
- Jardim, Luciana Abreu (2008), *Clarice Lispector e Julia Kristeva: Dois Discursos sobre o Corpo*, Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- Kristeva, Julia (1969), *Séméiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Éditions du Seuil.
- Kristeva, Julia (1980), *Pouvoirs de l’horreur*, Paris: Éditions du Seuil.
- Kristeva, Julia (1987), *Soleil noir: Dépression et mélancolie*, Paris: Gallimard.
- Kristeva, Julia (2000), *Le génie féminin 2. Melanie Klein*, Paris: Gallimard.
- Kristeva, Julia (2008), *Thérèse mon amour. Récit*, Paris: Fayard.
- Lispector, Clarice (1949), *A Cidade Sitiada*, Rio de Janeiro: A Noite.
- Lispector, Clarice (1979 [1964]), *A Paixão Segundo GH*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Lispector, Clarice (1998 [1944]), *Perto do Coração Selvagem*, Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- Lispector, Clarice (1998 [1973]), *Água Viva*, Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- Lispector, Clarice (1998 [1977]), *A Hora da Estrela*, Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- Lispector, Clarice (1999 [1964]), *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- Lucas, Fábio (1975), “Benedito Nunes. Clarice Lispector” in *Revista Colóquios Letras*, p. 85-86.

- McGinnis, Reginald (2007), «Modernité et sorcellerie: Baudelaire lecteur du XVIIIe siècle», in *Alea*, vol. 9, n. 1, Rio de Janeiro, p. 34-47.
- Menke, Christoph (1998), *The. sovereignty of art: aesthetic negativity in Adorno and Derrida*, Cambridge: MIT Press.
- Nascimento, Evando (2012), *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Negrete, Fernanda (2018), “Approaching Impersonal Life with Clarice Lispector”, in *Humanities*, n. 55, p. 1-18.
- Nunes, Benedito (1969), *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- Nunes, Benedito (2004), “A narração desarvorada”, *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 17-18, p. 292-301.
- Pereira, Maria Marta Laus (1995), “Aspectos da Recepção de Clarice Lispector na França”, in *Anuário de Literatura*, n. 3, p. 109-125.
- Perrone-Moisés, Leyla (2005), *Texto, crítica, escritura*, São Paulo: Martins Fontes.
- Perrone-Moisés, Leyla (2007), *Vira e Mexe, Nacionalismo*. Paradoxos do Nacionalismo Literário, São Paulo: Companhia das Letras.
- Picchio, Luciana Stegnano (1989), “Epifania de Clarice”, in *Remate de Males*, Campinas, n. 9, p. 17-20.
- Piglia, Roberto (2014), *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Randon House.
- Puig, Manuel (2016 [1988]), *Cae la Noche Tropical*, Buenos Aires, Booket.
- Roberts, Julian (1988), *German Philosophy*, Atlantic Highlands: Humanities Press International.
- Sá, Olga de (1979), *A Escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis, Editora Vozes.
- Sá, Olga de (1984), “Clarice Lispector: Processos Criativos”, *Revista Iberoamericana*, vol. L, n. 126, p. 259-280.
- Sabino, Fernando; Lispector, Clarice (2001), *Cartas perto do Coração*, Rio de Janeiro: Record.
- Sousândrade, Joaquim de (1857), *Harpas Selvagens*, Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert. Disponível no Acervo Digital da Biblioteca Nacional:  
[http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo\\_sophia=83056](http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=83056).  
 Acessado em 30 de novembro de 2020.
- Todorov, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil.
- Vieira, Patrícia (2020), “Clarice Lispector’s Interspecies Literature”, in Fernanda Coutinho e Sávio Alencar, *Visões de Clarice Lispector*. Ensaios Entrevistas, Leituras, Fortaleza: Imprensa Universitária, p. 99-115.

- Waldman, Berta (2011), “Por linhas tortas: o judaísmo de Clarice Lispector”, in *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, vol. 5, n. 8.
- Waldman, Berta; Arêas, Vilma (1989), “Eppur, Se Muove”, in *Remate de Males*, Campinas, n. 9, p. 161-68.
- Zir, Alessandro (2003), “Da dicotomia metafórico/literal: repensando a questão da primazia”, in *Linguagem em (Dis)curso*, vol. 4, n. 1, p. 137-47.
- Zir, Alessandro (2010), “A persistência de questões de ordem ontológica na Literatura Moderna: uma perspectiva para a Crítica Literária Moderna”, in *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 16, p. 195-211.
- Zir, Alessandro (2019), “Entre vida ativa e experiência literária: aporias da relação entre o eu e os outros”, in Kathrin Rosenfield, Felipe Gonçalves Silva, *Martin Heidegger e Hannah Arendt: no seu tempo e no nosso*, Porto Alegre: Editra Fi, p. 171-190.



## CLARICE LISPECTOR E A SOLIDÃO DAS CRIANÇAS

Betina dos Santos Ruiz

Dona dos “mistérios da vida”, alguém que os conduz, como observou Antonio Olinto acerca dela e de Guimarães Rosa, Clarice teve diferentes, generosos e talvez convergentes olhares para o mundo da criança.

Clarice é a autora que medita sobre a dádiva, sobre o cuidado e a cura. Está alerta para o ovo, pois “Ovo é coisa que precisa tomar cuidado. Por isso a galinha é o disfarce do ovo. Para que o ovo atravessasse os tempos a galinha existe. Mãe é para isso” (Lispector, 2006, p.46). É o mesmo que afirmar que está atenta aos estados degenerativos, à vitalidade, à finitude e à plenitude. Numa das histórias que importam para este pequeno levantamento, é com prazer que leio “estendo a mão e salvo uma criança. Porque é de noite, porque estou sozinha na noite de outra pessoa, porque este silêncio é muito grande para mim” (Lispector, 2006, p.87). Dar voz às crianças confere uma outra inteligibilidade à mensagem tão complexa e tão importante de Clarice Lispector. Dar voz, lançar mão da palavra, é um conselho que vem da narradora de “O ovo e a galinha”, a mesma que diz “grito pelas crianças que brotam de várias camas, arrastam cadeiras e comem” (Lispector, 2006, p.52), enquanto explica o que fazia ordinariamente – como se cada um de nós, leitores, chegasse à mesma e irredutível conclusão de que vale a pena continuar, quando se insiste com uma criança pelas mãos. Em Clarice, o ovo, como a criança, está para o mistério como o ouro está para o azul; Clarice desmonta a expressão e dá-nos o seu “ovo sobre azul”, porque na combinatória o ovo é “o” elemento, a chave de todas as associações.

Como disse José Miguel Wisnik sobre a escritora mulher, ela não erige, ela toca<sup>1</sup>. Em se tratando das crianças, cujas etapas ninguém forja de verdade, parece mesmo o mais feliz e o mais adequado a se fazer. Na fortuna crítica de Clarice, vêm de outra mulher, Vilma Arêas, as expressões escrever “com as entranhas” e escrever “com a ponta dos dedos”, para discernir entre poéticas da escritora. Não serão poéticas excludentes, mas poéticas de diferentes temperaturas, indicativas do tipo de articulação de Clarice. Voltando à concepção de Wisnik, é como se ela explorasse a técnica de atingir o leitor de chofre, ao apanhá-lo sem armas, munida de uma mensagem e de um código eles próprios despidos, expostos, frutos de muita preparação, de muito trabalho

<sup>1</sup> <https://vimeo.com/54980354>, “A matéria Clarice”.

com a linguagem. Vilma Arêas lembra Benedito Nunes, para defender que em Clarice o procedimento é de desgaste, de retirada de véus; a escritora não foge à complexidade, de modo algum, antes enfrenta a complexidade como se só fosse possível não resistir a ela e revisité-la, ruminar a respeito dela, laborar ao máximo para com ela ter intimidade.

É precisamente nesse sentido de respeitosamente tocar o presente e o passado de uma criança que, em “Menino a bico de pena”, de *Felicidade clandestina*, a narradora nos situa: “Lá está ele sentado, iniciando tudo de novo mas para a própria proteção futura dele, sem nenhuma chance verdadeira de realmente iniciar”. Inícios, etapas, nas quais se nota o tal “pasma essencial / que tem uma criança”, estão descritos e narrados no conto e Clarice fala em domesticação. Para salientar o quão delicado é o presente da criança, a narradora de Clarice (que tinha interesse pela pintura e pelo recurso ao sensorial como forma de tornar uma cena mais visível) declara: “Não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até o bico de pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive” (Lispector, 2006, p.123).

É a história de uma menina ruiva – que não diz uma única palavra nem se move muito ao longo das duas páginas do conto “Tentação” -, que me parece de certa forma delimitar o campo dos significados que a escritora atribui às experiências das crianças, o campo das “impossibilidades”. No caso desta menina, contudo, o involuntário tem sua contrapartida (intensa, profunda, sentida): se involuntário é o soluço da menina, são os olhos esbugalhados quando ela vê o cão, é a cor de seu cabelo e uma possível leitura dessa cor, numa terra de morenos, são voluntários, por outro lado – pois são desejados pela menina: a confiança que uma bolsa velha de senhora pode conferir a ela e o próprio cão, sobretudo o cão *basset*. A criança se identifica com ele, revê-se no cão embora não esteja à altura de controlar a continuidade da sua comunicação com ele. Traduzido para o inglês em 1955, o conto ilustra bem os lados distintos que podem assumir, nos desafios do crescimento de uma criança, o querer e o poder. É sozinha que uma criança aprende como lidar com os dois lados, como seguir em frente, na direção de mais um embate.

Em 1964, quando essa pequena história e outras histórias são reunidas num livro que chega ao público, Clarice já era mãe, estavam ambos os seus meninos com mais de dez anos de idade. O casamento chegara oficialmente ao fim. A experiência da família como viajante pela Europa e pelos Estados Unidos estava concluída e fora documentada pela escritora em diversas cartas. Num dos seus outros textos de ficção então publicados, “Os desastres de Sofia”, encontramos uma narradora já crescida, a relembrar episódios dos

seus “nove anos e pouco”. Essa outra criança concebida pela imaginação de Clarice começa a descortinar o interesse por um professor a partir do seguinte comentário: “Usava paletó curto demais, óculos sem aro, com um fio de ouro encimando o nariz grosso e romano. E eu era atraída por ele. Não amor, mas atraída pelo seu silêncio”. São elencados, ao longo do conto, vários outros motivos para a escolha daquele foco, daquele homem. A narradora transmite aos seus leitores o gosto, ora ácido ora doce, de admirar seu professor e de divagar sobre ele fora do horário escolar. A maneira como ela o encara (“eu era uma adoradora”, p.15) e o olhar que tem para a menina de outrora são tão ricos que a sensibilidade de Clarice tem-me feito procurar paralelos. Ocorre-me, já há tempos, nesse sentido, a aproximação com um texto de Amalia Cahana Carmon, “Neima Sasson escreve poemas”. Na introdução ao volume *O novo conto israelense*, Guerschon Schaked apresenta a prosa da autora do conto como “refinada” (Berezin, 1978, p.25). Os dois textos, escritos em territórios diferentes, mas algo próximos no tempo<sup>2</sup>, tratam também do misticismo nas vivências infantis. A personagem do conto israelense elege um professor de nome Yehezquel, a quem não perde de vista, e a ele dedica um poema, facto que dá nome ao conto. Ele é o tutor de sua turma e ela o enxerga como “um homem duro, porém com uma delicadeza excepcional”. Sente-se tão inspirada por ele, que a propósito do que reconhece na presença dele, diz: “O filhote de fera que eu carrego em meu coração tantos dias, com suas unhas em minha carne, anseia arranhá-lo, e puxa as rédeas”. De tudo o que vai buscar para compreender o papel que ele tem na escola, na turma, na disposição dela, penso que sobressai o seguinte registo, que poderia ter sido escrito igualmente para “Os desastres de Sofia”: “há pessoas que, sem querer, são uma tocha para mostrar o caminho”. O caminho das crianças, o caminho que se faz individualmente, em geral sem longos discursos, interessou e mobilizou Clarice e Amalia na criação das meninas aqui descritas.

No mesmo volume e em outro volume de contos claricianos, “A legião estrangeira” e “Felicidade clandestina” apontam mais uma vez para a ligação da criança com o conhecimento, na medida em que há uma criança que se liga ao adulto ou a outra criança que o detém, como a um objeto vivo ou não, onde o conhecimento está. Se Sofia, a criança “menos indicada” para se relacionar com o professor, estivera às voltas com o fardo e o fascínio de compreender um homem adulto e ser por ele aceite, a menina de “Felicidade clandestina” apegara-se a um livro (“Era um livro grosso, meu Deus, era um

---

<sup>2</sup> Clarice Lispector é de 1920 e Amalia Cahana Carmon é de 1926. A segunda começou a publicar no ano de 1956 e o conto em questão é da coletânea *Sob o mesmo teto*, de 1971.

livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o. E completamente acima de minhas posses”). Era silenciosa e foi submissa, até a confusão em que se viu metida por causa do livro e da dona desse livro. Quando teve o livro para si, viu-se como “uma rainha delicada” ou “uma mulher com o seu amante”. Não por acaso a felicidade, essa fruição do conteúdo como do objeto, aconteceu para a criança às escondidas.

Por seu turno Ofélia, a menina de oito anos de “A legião estrangeira”, entra nas considerações da narradora como a criança que deseja ardentemente, com um ardor ao nível da perturbação. À intensidade da menina é contraposto o desconforto da sua narradora, que logo ao início do conto diz: “mal os conheci”, em referência a algumas personagens; “mal me conheço”, em referência à inescapável armadilha do conhecimento e “mal vos conheço”, em referência a nós, seus leitores. Essa mulher adulta que reconhece o apelo que a sede de conhecimento exerce sobre qualquer um, deu nova vida às lembranças que guardava de Ofélia. Pensando na família de vizinhos, era com a menina que essa mulher estava mais vezes, era dela que lhe chegavam mensagens de uma sabedoria desconcertante. Ao contrário das outras personagens infantis de que tratamos neste texto, Ofélia não se calava, não se contentava. Se emudecia, estava prestes a surgir com uma observação ainda mais firme ou com um desejo ainda mais desajeitado e seu: na cena em que descobre na casa dos vizinhos um pinto (pintainho) o poder do silêncio é evidente: é atravessada por um projeto incontrolável de “rapina”, pela “cobiça”, pela decisão de abandonar o falatório e ter o que quer em carne e osso. O silêncio da mulher adulta está lá para encorajá-la a ser criança, a agir em conformidade com o tamanho do desejo de uma criança – finalmente sem recriminar sua interlocutora. A mulher adulta prepara esse (re)nascimento, a criança aquiesce. O elo? O silêncio. E quando, a sós com o animalzinho, Ofélia acaba por sufocá-lo, num desfecho que prepara a última ruminação da narradora, sabemos que a mulher se reconciliou com o dever de avisar uma criança, como a menina se reconciliou com o medo de experimentar em vez de dizer.

Em mais uma tentativa de aproximação, arrisco chamar atenção para um conto do escritor inglês John Galsworthy, ganhador do Nobel de Literatura de 1932. O conto é “A criança do pesadelo” e sem pretensões de mergulhar fundo na comparação, diria que nos apresenta uma menina, filha mais nova e mal cuidada (e por essas e outras características muito diferente de Ofélia), tida como criatura de quem se teme aproximar, pela piedade que desperta. O adulto, neste caso um médico em um meio rural, teme a criança, como a narradora temia Ofélia. Uma vez conectados, a ligação estabelecida

entre adulto e criança fazia lembrar o poder de um ímã e, para o adulto, aí estava o incômodo. Ter a responsabilidade de alertar, ter o discernimento para corrigir, ter a paciência para deixar ser, acolher, enfim, na vivacidade extrema e na extrema desilusão da infância, principalmente acolher na adoração que eventualmente dedicam a outro ser – e ambas partilham esse traço, que a Clarice tanto interessou e que John Galstworthy retomou ao fim da narrativa (“Adoração, de novo. Um caso perdido. Devotamento incurável...”). Ofélia quer brincar com o pinto, sufoca-o. Emmeline, a menina de “A criança do pesadelo”, engravida e o médico sabe pelo jornal que fora presa, acusada de ter causado a morte ao bebê. Como se tinha dado a morte? Por vontade de escapar, pela cedência ao desejo de sair, de buscar o melhor, de lançar-se ao mundo, onde havia luz, onde havia riscos também. Como quis ter respondido a Ofélia, caberia responder (fosse o médico, o juiz, uma das irmãs mais velhas tanto faz) a Emmeline: “sem o medo havia o mundo” (Lispector, 2006, p.98).

Em “Via crucis”, texto do livro *A via crucis do corpo*, a iminente chegada de uma criança predispõe um casal a uma “grande meditação”. Passado o primeiro susto, que em Clarice há-de ser uma camada, uma fina casca (de ovo?), uma liberdade poética diante do tema e da pungência da forma, surge na narrativa a angústia acerca de todos os perigos, os medos, as descobertas que só à criança cabem. O casal se vê diante de possíveis milagres, adota rituais de suposta pureza, busca sinais na natureza (a fazenda, a sua jabuticaba, as vacas, o céu etc) e no exemplo divino, para se saber em um caminho abençoado. Para eles? Para a criança? O tempo da gestação termina, os desdobramentos da vida simples que o casal leva conduzem a resultados mais mundanos e previsíveis do que as personagens pareciam aguardar (“São José arranjara para si um cajado. E, como não mudava de roupa, tinha um cheiro sufocante. Sua túnica era de estopa”, p.161). Qualquer passagem que tenham conhecido ou que lhes tenha escapado será de pouca importância, diante da constatação que encerra o conto: “Não se sabe se essa criança teve que passar pela via crucis. Todos passam”. São as crianças, elas importam, o que encontram e como são encontradas dá uma resposta aos desafios, tantas vezes mudos, que se lhes apresentam.

No conto “Restos de Carnaval”, a menina que finalmente tem uma chance de brincar durante essa comemoração tão popular no Brasil dá elementos para que a adulta em que ela se transformou pontue: “Até os preparativos já me deixavam tonta de felicidade”, destacando o lado luminoso da experiência infantil (a festa, o gozo, a novidade), para logo em seguida anunciar o lado

sombrio: “Mas alguma coisa tinha morrido em mim”. Tudo se organiza à volta do participar. Pelo gozo ou pela dor, só assim se estava de facto em Recife, naqueles dias. Aquilo era viver, mesmo que às custas de uma inesperada sobra de papel crepom, material barato, material fácil de moldar com a mão ao corpo de uma criança. Era preciso pouco, quer para incrementar quer para desmontar.

Nos contos brevemente referidos, parece estar presente uma linha, um apontamento delicado e potente escrito por Clarice para o conto “É para lá que eu vou”, de *Onde estivestes de noite* (Lispector, 2006, p.260):

Não sei sobre o que estou falando. Estou falando do nada. Eu sou nada. Depois de morta engrandecerei e me espalharei, e alguém dirá com amor meu nome. É para o meu pobre nome que vou. E de lá volto para chamar o nome do ser amado e dos filhos. Eles me responderão. Enfim terei uma resposta.

As personagens infantis de Clarice podem ter sido exemplares, pois que portadoras de respostas puras. Buscavam saber, ainda não buscavam a palavra – e essa busca é uma marca da literatura clariciana –, deram a ela e por consequência a nós narrativas que ajudam a empreender a busca do Eu. À semelhança da descoberta do eu lírico de “Infância”, de Carlos Drummond de Andrade (“não sabia que minha história / era mais bonita que a de Robinson Crusóé”), enquanto sabem delas próprias, já têm um mundo à mão, já estão a amar o destino.

### **Referências bibliográficas**

- Arêas, Vilma (2005), *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Berezin, Rifka (1978), *O novo conto israelense*, São Paulo, Edições Símbolo.
- Gotlib, Nádya Battella (2009), *Clarice Fotobiografia*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Lispector, Clarice (2006), *Contos de Clarice Lispector*, Lisboa, Relógio D’Água.
- Mar de histórias*: antologia do conto mundial, IX: tempo de crise / organização de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira e Paulo Rónai (1988), Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

## CLARICE LISPECTOR: *DOM* E VOCAÇÃO PARA O DESTINO

Celeste Natário

A instigante e múltipla obra de Clarice Lispector, decorrente da sua própria complexidade, desperta e convoca um grande número de leitores porque, pensamos, e como já alguém referiu, Clarice Lispector pode dizer-se que entra no espaço da nossa compreensão, do nosso ser, à semelhança de um psicanalista.

Ela permite, em grande medida, que nós possamos aceder a um conhecimento de nós mesmos e da própria condição humana. Por isso, a sua escrita potencia o confronto com a realidade – objecto, “matéria” da sua obra –, graças a uma sensibilidade extrema, da realidade e da vida, não havendo separação entre a “realidade” e a própria “vida”, tal como ela a perspectivou.

Afirmar que Clarice Lispector tinha uma qualidade, uma aptidão natural para sentir a existência, constitui de modo imediato referir o “dom” ou o “condão”, e também uma “virtude” de atenção e de grande consciência da existência, em suas múltiplas facetas – sendo fundamental referir que a escrita de Clarice Lispector, caótica, intensa, ousada, é sempre ou quase sempre uma escrita em que as palavras “não fixam a coisa”, ou seja, não “nomeiam a coisa”, porque esta estará numa zona de entrelinhas, isto é, numa zona intervalar, da qual apenas é possível uma aproximação: “Há muita coisa a dizer que não sei dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és.” (in *Água Viva*). Nessa esteira, Clarice Lispector irá ainda afirmar que “a vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro” (in *A Paixão segundo G.H.*).

Há em Clarice Lispector uma interpelação permanente que pode residir no que uma grande parte dos intérpretes chama de “nudez da escrita”, que decorre de uma espontânea e natural autenticidade.

Percorrendo o que designamos um “caminho de pedras”, na sua obra “escorre sangue” de alguém que diz sim à busca, à investigação do mais fundo e do mais cru que a própria existência possa conter. Ao mesmo tempo, colocando-nos perante o impacto dessa decisão.

A reflexão existencial que a sua obra comporta revela o desconforto, o desconcerto mais fatal (exceptuando a morte), de difícil comparação na história da literatura contemporânea, igualável apenas a Camus, talvez também, segundo alguns analistas, a Nietzsche e a Kafka, acrescentando nós Vergílio Ferreira e, ainda que de modo diferente, Guimarães Rosa.

A ideia de uma literatura portadora de um pensamento em que a vida interpretada “à vista desarmada” é uma irresistível atitude que percorre a surpreendente obra da escritora e pensadora que, mais do que sondar, pisava e penetrava o chão...

Independentemente dos riscos, das surpresas e do desconhecido, “eu sou mais forte do que eu” – afirmação de Clarice Lispector que nos permite aproximar da própria ideia de Destino, perguntando, porém: que destino?, qual Destino?

A tendência ou inclinação natural que direcciona alguém para desempenhar uma determinada função e que poderá ser entendida como vocação, como propensão, é também algo que nos leva para o tema do destino, que em Clarice Lispector quase nos coloca perante a ideia de reconhecimento e aceitação da necessidade de um destino, no sentido nietzscheano de “amor fati”, ou seja, a posição de quem diz sim ao destino humano, na sua totalidade, mesmo perante o mais doloroso e o mais cruel da existência humana.

Decerto, a aproximação de Clarice Lispector a alguns autores e tendências filosóficas contemporâneas, como o existencialismo e o vitalismo, são possíveis – tal como alguns intérpretes assinalam. Porém, relativamente a Nietzsche, a aproximação excessiva pode levar-nos a algumas inconsistências.

A atitude de amor incondicional à existência, com toda a desrazão e sofrimento que ela comporta, não é em Clarice Lispector absolutamente contraditória e insuportável. Precisamente, o seu “amar é destino” é suportar até o insuportável, pressupondo um esforço de total aceitação num exercício constante de busca, de superação e, por isso também, sem espaço para qualquer acomodação.

Na senda que decorre da busca de um conhecimento, melhor, de um saber, em que o amor à vida é a linha de força, a tragicidade e a vertigem presentes sintetizam uma cosmovisão e uma cosmologia de atitude afirmativa de uma totalidade que nada exclui.

A identidade estabelecida entre o eu, a sua situação do mundo e o destino acabam por constituir uma espécie de tríade que decorre da própria natureza humana. Por isso, em Clarice Lispector abraçar o destino significa ser autor



da sua própria história, fazer a sua própria história, mesmo que Clarice Lispector admita o determinismo. Porém, a sua concepção deste é precisamente a de “aceitação”, que a leva à liberdade, afirmando: “É determinismo, sim. Mas seguindo o próprio determinismo é que se é livre. Prisão seria seguir um destino que não fosse o próprio. Há uma grande liberdade em se ter um destino. Este é o nosso livre arbítrio.” (in *A Paixão segundo G.H.*).

Importa sempre ter presente que, quando nos aproximamos da obra de Clarice Lispector, ela não é, de todo, uma obra “intimista”. Importa, igualmente, compreender a pouca importância dada à acção; e a sua atenção máxima dada à palavra, seja no seu poder, seja na sua fraqueza.

Na sua obra, constatamos, desde logo, a entrega ao mistério da compreensão, ou melhor, da não compreensão – alguns autores referem, a este propósito, a aproximação ao judaísmo, pelo “fascínio pelas palavras” do povo hebreu; outros autores remetem para o texto bíblico do “Pentateuco”; outros autores, ainda, remetem para Wittgenstein, pelos seus “jogos de linguagem”. A palavra não diz o destino. A palavra aponta o destino. A palavra ressoa...

A escrita de Clarice Lispector é uma escrita de ressonâncias – da vida, do pensamento, mais do que isso, do que acontece. Daí a importância do “acontecimento” – na vida e na consciência, e que fazem no fundo um caminho paralelo, no exercício da própria linguagem, sendo que há zonas em que a palavra não chega, ou em que ela exprime o inexprimível.

Significa isto, em Clarice Lispector, ao mesmo tempo, uma revelação, a revelação de um outro destino – nas suas palavras: “Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é matéria prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não do achar que nasce o que eu não conhecia e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano.” (in *A Paixão segundo G.H.*).

Digamos que Clarice Lispector, além do que já referimos como uma “inclinação natural para a vida”, beneficia também de uma dádiva, de um talento que decorre de uma adesão que chamaríamos “metafísica” para um “logos divino”, entendendo-se este logos como estruturante da sua própria compreensibilidade da realidade, isto é, da não aceitação de um ofuscamento imposto ou da não aceitação de limites para uma “realidade não dizível”, precisamente porque a autora, além do esforço humano da linguagem, que lhe é permitido pela linguagem, capta, por via do “fracasso da linguagem”, um “nada” que lhe traz a confiança da admissão da irracionalidade.

Seja ou não seja obrigada à abertura ou à admissão da irracionalidade, Clarice Lispector afirmava também que seguia “uma oculta linha fatal”, decorrente de uma verdade que a ultrapassava (o que assume em vários locais da sua obra – veja-se, por exemplo, o percurso de Ana, a personagem de *A Paixão segundo G.H.*, ou o conto *O amor*).

Se é a vida que “dita as regras” no seu acontecer e se é possível falar de uma espécie de “existência em si mesma” como constituindo uma realidade que foge ou que escapa ao domínio de quem vive, e se acreditar ser “dono da história”, da nossa história, não nos poupa aos sentimentos de abandono, de solidão, de confronto com os enigmas, as fatalidades, as surpresas e os mistérios da existência – por maiores tonalidades mística que possam daqui emergir –, há também que ser aberto para a imensa rede de sinais que apontam o vazio do que poderemos saber.

E é aqui, neste vazio, que em Clarice Lispector está a razão do próprio destino. O destino de quem busca e que, ao regressar, mesmo que de mãos vazias, aí, ainda assim, presente, com maior ou menor intensidade, o sinal de um destino maior: “Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso da minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.” (in *A Paixão segundo G.H.*). A este respeito, não podemos deixar de evocar, ainda que de forma breve, Vergílio Ferreira: “Ah se eu soubesse a palavra, a última palavra...”.

No poema intitulado “Pertencer”, poema de uma força existencial verdadeiramente extraordinária, Clarice Lispector apresenta o que, a nosso ver, consideramos serem as revelações de uma carga poética em que o sentimento e a compreensão de si traduzem o que ela pode ter descoberto, de uma espécie de “aparição” a si própria e resultante da busca cega e secreta que sempre a acompanhou e onde, desde a ânsia e a curiosidade, o amor e o fracasso, acabam por levar-nos também decerto à descoberta do que ela perseguiu permanentemente, isto é: “Tenho a certeza que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer. Por motivos que aqui não importam, ou de algum modo devia estar sentindo, que não pertencia a nada e a ninguém, nasci de graça. Se no berço experimentei esta fome humana, ela continua a me acompanhar pela vida afora, como se fosse um destino.”

E este destino foi em Clarice Lispector aquele que a levou a descobrir que, afinal, “pertencer é viver”: “E então eu soube: pertencer é viver. Experimentei-o com a sede de quem está no deserto e bebe sófrego os últimos goles de água de um cantil. E depois a sede volta e é no deserto mesmo que caminho.”

## ÁGUA VIVA: BEATITUDE E LOUCURA<sup>1</sup>

Cícero Cunha Bezerra

*É madrugada.* Com um grito/canto de aleluia, descrito como felicidade diabólica a protagonista do texto de *Água viva* inicia sua travessia atópica<sup>2</sup> em direção a uma experiência que tem como desejo alcançar o “é” da coisa (Lispector, 1998, p. 9). Tarefa árdua que exige raciocínio, mas também trato com o interdito: “o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já” (Lispector, 1998, p. 9). No confronto entre o tempo, definido como instante-já, e o fluxo dos acontecimentos, a alegria faz aparição em forma de amor que, como o tempo, também é impessoal e, por essa razão, a aleluia é um “canto de ninguém” (Lispector, 1998, p. 10).

Temos assim, desde o primeiro parágrafo do romance, o tom da impessoalidade comum à obra clariciana que une narradora e mundo fazendo do texto um testemunho do mistério que caracteriza a escrita e a pintura como exercícios de abstração, no sentido de *abstrahere*, isto é, dispensar ou separar a representação do “objeto” não representável. “Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer” (Lispector, 1998, p. 11). É importante observar que pese o tom negativo que caracteriza o romance, há, explicitamente, a presença da necessidade do uso de palavras como uma luta com o substrato vibrante que, enquanto tal, esquia-se do caráter discursivo e que faz da escrita um só clímax” (Lispector, 1998, p. 12).

Literatura, pintura e música, atividades comuns à narradora do romance, assim como à própria Clarice, figuram como linguagens que se distinguem por suas especificidades, mas que se encontram, por um lado, na imagem da experiência corporal como vibrações pictóricas, sonoras e, por outro, no silêncio que perfaz escrita, pintura e música. “Quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano” (Lispector, 1998, p. 11). Há, no entanto, uma diferença entre a escrita e a pintura porque a primeira

---

<sup>1</sup> Esse artigo é parte do projeto de Pesquisa, em andamento, junto ao CNPq sob forma de Bolsa de Produtividade (Pq2/2019/2022) intitulado “Clarice Lispector: idiotice e santidade”.

<sup>2</sup> Utilizo este termo no sentido derridiano, ao tratar da teologia negativa, do “não lugar” em que o absurdo, o extravagante e o louco figuram como protagonistas de uma sabedoria que conduz o leitor pelas “marcas” textuais de uma experiência que é, em si mesma, silêncio (Derrida, 1997, p. 30).

está na ordem do discurso e a segunda é experiência direta: “não pinto idéias, pinto o mais inatingível “para sempre” ” (Lispector, 1998, p. 12). Pintura e escritura, grafias de um mesmo mergulho na parte intangível do real (Lispector, 1998, p. 12)<sup>3</sup>.

Não é atoa que o romance principia com uma citação de Michel Seuphor desejando uma pintura totalmente livre da dependência da figura. Segundo Michel Henry, ao refletir sobre a arte abstrata<sup>4</sup> de Kandinsky, a pintura é uma “contrapercepção”, isto é, ao superar a dependência de representação para com o objeto, as cores e formas se convertem em formas pictóricas puras (Henry, 2008, p. 43). Penso que é nesse sentido que a protagonista do romance encara sua relação com a pintura e, por isso, pode afirmar que: “Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino” (Lispector, 1998, p. 27).

No tatear cego das palavras, no desvio insistente da lógica, a matéria-prima, como descreve a narradora, revela o estado desafiante do que fica “atrás do pensamento” (Lispector, 1998, p. 12). Desejo de encontro com o *res-guardado*. Seguindo o ritmo que demarca o trânsito da vida, finda a madrugada e no contato com a energia oriunda da “harmonia secreta da desarmonia” se realiza a entrega ao mundo da personagem. “É um estado de contato com a energia circundante e estremeço” (Lispector, 1998, p. 13). Visão primitiva que se confunde com a primitiva natureza dos deuses que conhecem a unidade vigorante entre o bem e o mal. “Doida harmonia” (Lispector, 1998, p. 13).

*Amanhece*. Personagem e dia estão unidos como “neblina branca sobre areia na praia”. A sensação de posse e, também de integração se expressa na afirmação: “Tudo é meu, então” (Lispector, 1998, p. 13). Humano e inumano (mundo) crescem lentamente em um só despertar criativo. Nesse estado, a vontade pessoal esvanece: “Não quero me despertar para além do despertar do dia” (Lispector, 1998, p. 13). Mútuo crescimento, mas também desarrumação e morte que revelam o limite entre aquele que vê e o que visto: “vou crescendo com o dia que ao crescer me mata certa vaga esperança e me obriga a olhar cara a cara o duro sol” (Lispector, 1998, p. 13).

---

<sup>3</sup> Lucia Helena Viana, em seu estudo “O figurativo Inominável: os quadros de Clarice”, refere-se a uma “poética da escritura” que Água viva que realiza o trânsito entre literatura e pintura, perpassando pela música, como tentativa, por parte de Clarice, em constituir uma arquelinguagem capaz de alcançar “as regiões mais extremas da percepção e do conhecimento” (Viana, 1998, p. 51).

<sup>4</sup> Com a palavra abstrata o autor refere-se ao conteúdo, a vida invisível, e à forma abstrata na qual o conteúdo se expressa (Henry, 2008, p. 41).

É interessante observar que a linguagem, nesse momento do romance, é descrita como tensão entre a nudez, oriunda da desorganização diante da luz do dia, e a vida que, enquanto tal, persiste em manter-se diante da impossível nudez final. Há um certo desejo de morte que no entanto se nega alinhando-se ao sem sentido de “uma veia que pulsa” (Lispector, 1998, p. 13). Novo começo, início de uma aprendizagem pelas sombras. Escrever como quem fotografa instantes que delimitam, sem definir, a temática que inicia como “dádiva” (Lispector, 1998, p. 14). Para a protagonista, escrever e pintar se equivalem como experiências de adentramento nas profundezas de um mundo/útero em que minerais, vegetais e animais compõem o tecido de uma vida que eclode, no texto, em todo o seu horror.

Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pintei – e não sei como. Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. (Lispector, 1998, p. 15).

Gruta que ecoa na própria condição humana da protagonista que heroicamente livre, ou melhor, forjada por uma liberdade que a envolve, ao mesmo tempo em que define sua condição de desprendimento em relação ao próprio “inferno”, enquanto origem comum aos “bichos doidos” (Lispector, 1998, p. 14), é sinônimo de uma ancestralidade pré-histórica, mas também, de um presente que assume, na metáfora de uma roda de automóvel em alta velocidade, o sentido de instantaneidade que demarca o fluxo da existência.

Aqui vale abrir um parêntese para pensarmos na beleza e profundidade imagética que a descrição do tempo, ora tomado como presente, ora como instante, dada pela protagonista. Diz ela: “o presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado” (Lispector, 1998, p. 15). Em minha interpretação, Clarice problematiza a questão do tempo, de modo indireto, na mesma perspectiva que a tradição platônica e neoplatônica formularam ao tratarem da relação entre unidade e multiplicidade. O ponto de partida reside no texto do diálogo *Parmênides* (154d) de Platão quando o mesmo discute a simultaneidade do uno com o seu próprio fim (geração). Embora a questão seja bastante complexa para ser aqui tratada, resumiria dizendo que sendo o uno princípio de toda multiplicidade, a geração, a partir dele,

não pode ser explicada senão tomando-a como instantânea, isto é, no repentino (*eksaíphnes*) atemporal.

O filósofo neoplatônico Proclo Lício (412-485), ao comentar o diálogo platônico, afirma ser o instante verdadeiramente maravilhoso posto que não está em nenhum tempo (Proclo, Segm. XXXVII, 1962, p.172). Também na tradição cristã o instante figura como o espaço atemporal na qual a irrupção de Deus se faz presença<sup>5</sup>. Em *Água viva* o instante é o toque da roda no qual convergem presente e passado. Como flama que acende e apaga, poderia dizer ainda, com Heráclito de Éfeso, é surgimento que já tende ao encobrimento (*phýsis krúrtesthai philei*) (Frag. 123, 1980, p. 136)<sup>6</sup>.

Além deste aspecto metafísico que envolve a noção de instante, também há outra possibilidade de entender esta imagem que perfaz toda obra clariciana. Trata-se do aspecto fantástico abordado por Leyla Perrone-Moisés em sua obra *Flores da escritaninha*, no capítulo intitulado *A fantástica verdade de Clarice* (1990). Diz ela:

Todos os teóricos do fantástico assinalam a repentinidade do acontecimento inexplicável, a intrusão brutal do mistério no quadro da vida real, a irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana (Perrone-Moisés, 1990, p. 160).

Esse operador, como recorda Leyla Perrone-Moisés, realiza uma indefinição tanto em relação ao tempo quanto ao espaço. Nesta perspectiva, diria que o fantástico irrompe, não por ser outro do real, mas pelo fato do real nunca ser ele mesmo. Estamos na ordem do extra-ordinário, isto é, do que excede e, portanto, se mantém como devir digno de uma “orgia do sabá” (Sá, 2004, p. 138). *O dia está feito*. É domingo. A beleza em forma de desvarios sufoca e enlouquece. A protagonista busca refazer-se para, então pintar, no entanto, se gênero não lhe pega, conforme dito no início da jornada, o gosto das palavras, sim. A cerimônia já está feita. À iniciação da palavra soma-se os gestos hieráticos e triangulares (Lispector, 1998, p.18). Já não há limites, se não o da própria existência que livre, como cavalo fogoso, segue no fluxo dos acontecimentos.

*Finda o dia*. Transfigurada pelo canto dos grilos, a protagonista adentra a madrugada, ininteligível. Uma vez mais, o aspecto infernal que caracteriza

---

<sup>5</sup> Cf. Paulo, *Tessalonicenses* 1, 5-3.

<sup>6</sup> Tradução de Emmanuel Carneiro Leão.

o ato da criação alcança seu ápice e aterroriza: “Ajude-me porque alguma coisa se aproxima e ri de mim” (Lispector, 1998, p. 19). Sedução descomunal que só a arte propicia e que arrebatada, transfigurando a realidade: “a transfiguração me aconteceu” (Lispector, 1998, p. 19).

A dramatização do arrebato é bastante detalhada: de bruços, jogada no chão, ainda com o corpo exausto, a protagonista busca recuperar-se do que vivenciou “do outro lado”. Segredo guardado: “Ninguém saberá de nada: o que sei é tão volátil e quase inexistente que fica entre mim e eu” (Lispector, 1998, p. 20). Existência inventada que jazzisticamente improvisa-se com palavras. Flashes fotográficos que demarcam o exercício livre de deixar-se acontecer. *Já é noite*. Após repetir, insistentemente, sobre o caráter de improvisado da sua escrita, a protagonista expõe a co-determinação entre a transfiguração do real (pela criação) e, como consequência, a de si mesma: “transfiguro a realidade e então outra realidade, sonhadora e sonâmbula, me cria” (Lispector, 1998, p. 21).

É por essa razão que defendo a literatura clariciana como mistagogia, isto é, como iniciação nos mistérios que, no caso da sua ficção, não desconsidera os aspectos religiosos, próprios dos ritos iniciáticos, posto que os incorpora de modo livre propiciando, com isso, a superação entre dicotomias como sagrado e profano, bem e mal, humano e inumano. Isso permite pensarmos no caráter místico que se expressa pelo êxtase, fruto de uma iniciação que não se reduz ao aspecto religioso<sup>7</sup>.

Há um aspecto bastante interessante e que permite, junto com os demais já aqui desenvolvidos, uma proximidade entre o texto clariciano e a mística, em particular, a renana. Me refiro às alusões, 21 ao todo, aos sonhos ao

---

<sup>7</sup> Affonso Romano observa que em Clarice: “o texto é um ritual”. Por isso os personagens são ritualísticos. Por isso a narração é a memória de um encontro com “a revelação epifânica” (Sant’Anna, 2013, p. 132). É importante ressaltar que, dentro das complexas discussões sobre possíveis definições para o que venha a ser mística, encontradas em autores como W. James *Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature* (Longmans, 1902), Michel de Certeau *La fable mystique, 1, XVI-XVII siècle* (Gallimard, 1982), Bernard McGinn *The foundations of mysticism: origins to the fifth century: the presence of God: a history of Western Christian mysticism* (Crossroad Publishing, 2003) e Juan M. Velasco *El fenómeno místico, estudio comparado* (Totta, 1999), só para citar alguns, há espaço para experiências místicas destituídas do caráter religioso. Dentre outros, poderia citar o estudo *Le sacré sauvage* de Roger Bastide. Bastide, após citar vários exemplos, afirma: “tenho a impressão de que um esboço já bem elaborado da experiência mística poderia estar presente na intuição estética, na contemplação panteísta da natureza, no êxtase filosófico” (Bastide, 2006, p. 17).

longo de *Água viva*. Vejamos alguns trechos que julgo importantes para a análise aqui empreendida:

- a) “Parece-me que em sonho fiz no outro lado um juramento” (Lispector, 1998, p. 20).
- b) “Estou dentro dos grandes sonhos da noite: pois o agora-já é de noite” (Lispector, 1998, p. 23).
- c) “Caminho até o limite do meu sonho grande. Vejo a fúria dos impulsos viscerais: vísceras torturadas me guiam” (Lispector, 1998, p. 27).
- d) “E sonho com luxuriantes grandezas aprofundadas em trevas: alvoroço da abundância, onde as plantas aveludadas e carnívoras somos nós que acabamos de brotar, agudo amor – lento desmaio” (Lispector, 1998, p. 30).
- e) “O real eu atinjo através do sonho” (Lispector, 1998, p. 68).
- f) “Dormir nos aproxima muito desse pensamento vazio e no entanto pleno. Não estou falando do sonho que, no caso, seria um pensamento primário. Estou falando em dormir. Dormir é abstrair-se e espraiar-se no nada (Lispector, 1998, p. 82).
- g) “Esqueci-me do que no sonho escrevi, tudo voltou para o nada, voltou para a Força do que Existe e que se chama às vezes Deus” (Lispector, 1998, p. 86).

Alois Haas, em seu livro *Visão em azul, estudos de mística europeia*, após realizar uma detalhada tipologia dos sonhos, desde suas fontes gregas até a idade média, afirma que, para mestre Eckhart, ao comentar o sonho de Jacó em *Gênesis* 28,10, o dormir e o que acontece durante o sonho se converte em metáfora de sua teologia apofática. Em perfeito acordo com o sentido dado por Clarice nos itens “f” e “g” acima, lemos: “Dormir é a separação de todas as coisas em que pode ser realidade “um sonho de vigília” [*ein wachender traum*] no qual o homem “estava prenhe do nada, como uma mulher <o está> de uma criança, e nesse nada havia nascido Deus” (Eckhart *apud* Haas, 1999, p. 16).

O diálogo da mística alemã, Eckhart, Tauler e Suso com a tradição neoplatônica estabelece pontes curiosas, mas também divergências. A mais importante situa os sonhos em uma *visio imaginaria* e, nesse sentido, possui um valor de revelação limitado enquanto que, para Proclo, a união sem imagens assume a forma de sonho místico (Haas, 1999, p. 18). Nesse sentido, ainda de acordo com Alois Haas, diversos textos que circulavam em mosteiros alemães no século XIII, no geral habitados por mulheres, de



natureza biográfica (vida das monjas) ou visionários, nos quais não havia a distinção entre sonho e vigília, podem ser classificados, por seus aspectos edificadores, de mistagógicos (Haas, 1999, p. 20).

Olga de Sá define *Água viva* como uma escritura do sonho centrada em um “eu” quase enolouquecido (Sá, 2004, p. 232) e indaga: “por que não, uma expressão de plenitude vital, planta vigorosa que arrebente a armadura lógica do relato?” (Sá, 2004, p. 232).

Pese o caráter onomatopaico, assumido pela protagonista, da sua escrita, algo permanece como importante da língua: a letra “ê” (Lispector, 1998, p. 26). Derivada do verbo ser, “ê” aponta para relações de representação e identidade que, no romance, associa-se, diretamente, à liberdade: “Como o andar de uma negra pantera lustrosa que vi e que andava macio, lento e perigoso. Mas enjaulada não- porque não quero” (Lispector, 1998, p. 26). Identidade elástica que dispensa estabilidade ontológica: “é-se” (Lispector, 1998, p. 27). Espaço extático de dissolução em que o “eu” e o “tu” se dão como acontecimentos impessoais sob a forma de um vocábulo: “it”: “Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu “it” é duro como uma pedra-seixo” (Lispector, 1998, p.28).

“It” é partícula unitiva entre o mundo e o divino: “O it vivo é o Deus (...) se que o Deus é o mundo. É o que existe” (Lispector, 1998, p. 28). Diante da existência do Deus/mundo prece se converte em meditação sobre o nada. Uma das passagens mais interessantes e que, mais uma vez, estabelece uma profunda semelhança com o pensamento platônico, de matriz pitagórica, em torno do um e da diáda, é: “Qual é o primeiro elemento? logo teve que ser dois para haver o secreto movimento íntimo do qual jorra leite” (Lispector, 1998, p. 28). Geração simultânea entre o “um” (unidade) e o “dois” (multiplicidade) que se autodeterminam permanecendo distintos enquanto o que é anterior e posterior na ordem temporal. Affonso Romano de Sant’Anna também problematiza, ao refletir sobre *A paixão segundo G.H.*, a importância das unidades fundadoras (1 e 2) como decisivas para a invenção do infinito em sua relação com a descontinuidade e continuidade fonte das narrativas, da história e o sistema binário dos computadores (Sant’Anna, 2013, p. 153). Secreta verdade que só é descoberta pelos que vivem sem pensar nela.

*É noite.* A lua cheia ilumina em tom leitoso azulado. Seguindo sua lida com os números, depois do 1 e 2, a protagonista revela sua afinidade para com os números 9, 7 e 8 (Lispector, 1998, p. 30)<sup>8</sup>. Lembrando que no primeiro

---

<sup>8</sup> Três números importantíssimos em diversas tradições religiosas, filosóficas e iniciáticas.

parágrafo do romance lemos: “já estudei matemática que é a loucura de raciocínio” (Lispector, 1998, p. 9). Se na ocasião temos a contraposição entre o raciocínio e o plasma, agora a matemática figura como paixão que revela o âmago de grandezas profundas. *Três e meia da madrugada* e a solidão luminosa da estupidez contrasta com a obscuridade criadora (Lispector, 1998, p. 33). De olhos fechados, em pura inconsciência, solta, sem pensar, protagonista e mundo compartilham um “não-lugar”. Cinco e meia da manhã: “estou pura” (Lispector, 1998, p. 33). Sensação de parto se mistura com escuridão e luminescência: “sou coração da treva” (Lispector, 1998, p. 34). A noite “física” se transforma na “noite dos sentidos”<sup>9</sup> e se converte em noite do “sentido secreto do mundo” (Lispector, 1998, p. 35). Louco vento que invade de sensualidade gerando um “duro prazer” que transforma a noite em sacrifício: “A noite alta é grande e me come” (Lispector, 1998, p. 37). Jogo de vida e morte no qual existência (enquanto espécie) e mundo perdem o sustento racional que os diferenciava. Verdade oculta que desafia a comprovação de sua realidade, a saber: a totalidade de tudo que respira em um “erotismo próprio do que é vivo” (Lispector, 1998, p. 37)<sup>10</sup>.

---

O número 7, na maioria das vezes, vem associado à perfeição e, no caso da tradição do candomblé, além demarcar tempos cerimoniais, iniciação e pós-morte, assume forma da força da justiça em Exú “sete espada”. Cf. Bastide, R. *O candomblé da Bahia (Rito Nagô)*, trad. Maria Isaura P. de Queiroz, São Paulo: Editora Nacional, 1978. Também na tradição judaica o sete é importante e vem associado às sete letras “beit, guimel, dalet e kaf, pei, resh e tav” que correspondem aos “sete planetas, sete céus, sete dias” (Falbel, 2018, p.57). O número oito, duplo quadrado, os pitagóricos o associavam ao equilíbrio. O número 9 figura no neoplatonismo como expressão do múltiplo das tríades primeiras (3x3). Mesquita, Armino Teixeira (2012). *A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos*. Álabe 6. [[www.revistaalabe.com](http://www.revistaalabe.com)]. No judaísmo, cristianismo e islamismo, dentre outros aspectos, também exploram o nove como as três tríades de anjos como “exigências ontológicas e hermenêuticas de uma filosofia profética (Corbin, 2003, p. 108).

<sup>9</sup> Noite dos sentidos ao modo sanjuaniano que, para Alois Haas, foi o autor que converteu a noite no princípio da mística teológica (Haas, 1999, p.55). Sobre o tema conferir Luce López-Baralt, *Asedios a lo Indecible, San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, Madrid: Trotta, 1998. Destaco o clássico estudo de Benedito Nunes *O mundo de Clarice Lispector*, Manaus, Ed. Governo do Estado do Amazonas, 1966, como referência para a temática da “noite dos sentidos”.

<sup>10</sup> A erótica como expressão dos vínculos unitivos aparece, de modo mais expressivo, no *Banquete* (202 e) de Platão e, conseqüentemente, na tradição de intérpretes neoplatônicos que fizeram do *Eros* expressão de uma força unitiva que perfaz todo o cosmo sensível (múltiplo) em um processo de recondução à sua fonte inteligível (o uno). Para uma melhor compreensão do papel do *Eros* conferir: Robin, L. *La Théorie platonicienne de l'amour*, Paris, P.U.F., 1933; Pigler, A. *Plotin, une métaphysique de l'amour. L'amour comme structure*

Realidade indireta, informal e imprevista rolada em palavras que se chocam, atropelando em ritmo *des-*compassado que revela o sagrado maldito que leva a Deus: “Eu me aprofundei em mim e encontrei que eu quero vida sangrenta, e o sentido oculto tem uma intensidade que tem luz” (Lispector, 1998, p. 38). A descrição do mergulho nos mistérios viscerais, desta vez “atrás de atrás do pensamento”, é marcada pelo horror e pela beleza de piolhos, moscas, pulgas e percevejos, fundidos no tecido de ouro solar. *É de manhã*. Perdição. Um novo nascimento ou quem sabe renascimento em que a fome e a sede são excluídas em nome de um “sou” que olha para o nada. Como girassol, a protagonista dirige-se para a luz. São seis e quinze da manhã e após uma breve contextualização do estado de mal estar, uma nova morte se aproxima: “Terei que morrer de novo para de novo nascer? Aceito” (Lispector, 1998, p. 41).

Morte, vida, morte, movimento de busca e definição da indefinível condição do que vive. Entregue ao silêncio e à espera de uma “ordem”, a protagonista revela, uma vez mais, sua condição periclitante de “it”. A constatação de estar entre o sono e a vigília é algo que nos faz refletir sobre a natureza dessa experiência que deflagra a suspensão do entendimento.

Estou entrando sorratamente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento (Lispector, 1998, p. 44).

Viver em queda extática até a silenciosa morte. No trânsito entre madrugadas e noites o entendimento cede lugar à incompreensão que garante toda liberdade, inclusive a de si mesmo.

Houve o que se chama de comunhão perfeita. Eu chamo isto de estado agudo de felicidade. Estou terrivelmente lúcida e parece que alcanço um plano mais alto de humanidade. Ou da desumanidade – o it (Lispector, 1998, p. 50).

No desespero de quem vaga na perdição das cegas palavras, a protagonista se depara com “a ausência do Deus” a quem recorre em busca de ajuda. Ela

---

*du monde intelligible*, Paris: Vrin, 2002. O caráter cósmico da erótica clariciana encontra respaldo em Benedito Nunes quando o mesmo afirma: “a existência humana, individualmente considerada, torna-se aí apenas um aspecto ou um modo determinado da existência universal, que se manifesta em todas as coisas e até nos mais humildes objetos” (Nunes, 2009, p. 119).

clama para pela vinda de um Deus que socorre os que “menos merecem” (Lispector, 1998, p. 51) Na desesperança, pulsa o amor, dádiva primeira da vida e que, por isso mesmo, funda o espaço para o habitar de sua própria fonte: Deus. “Venha antes que seja tarde demais” (Lispector, 1998, p. 51). Vinda como socorro, mas também como consumação de uma “voz que cai no abismo” de um silêncio que lhe sustenta.

De todos os romances de Clarice, somente em *Um sopro de vida* aparece, ao mesmo tempo em que são problematizados, os termos mística e místico<sup>11</sup>. São três aparições. Em uma primeira, o místico vem citado, pelo autor/personagem, como expressão de um dos clímaxes de Ângela, a saber, o instante, mas, logo em seguida, é questionado se se tratar de místico ou de mistificação (Lispector, 1999, p. 138). Outras duas aparições, ambas do termo mística, figuram; na primeira, o autor nega ser Ângela Pralini mística (Lispector, 1999, p. 127), no entanto, é a própria Ângela que, logo em seguida, afirma estar mergulhada em “sensações místicas” (Lispector, 1999, p. 138). Em *Água viva*, romance que aqui nos interessa, temos somente uma citação do termo mística e, precisamente como parte de uma observação negativa diante do possível uso da expressão “contemplação mística” para descrever o estado alcançado de felicidade, diz ela:

Fui logo depois procurar no dicionário a palavra beatitude que detesto como palavra e vi que quer dizer gozo da alma. Fala em felicidade tranquila – eu chamaria porém de transporte ou de levitação. Também não gosto da continuação no dicionário que diz: “de quem se absorve em contemplação mística (Lispector, 1998, p. 81).

Na continuação da explicação dada pela protagonista do que entenderia, à luz do dicionário, ser mística, percebe-se que a sua recusa em usar tal expressão para qualificar o seu estado de felicidade, pauta-se no fato de que, no seu entender, contemplação mística seria sinônimo de meditação e religiosidade: “Não é verdade: eu não estava de modo algum em meditação, não houve em mim nenhuma religiosidade. Vi quando tudo começou e me tomou” (Lispector, 1998, p. 81).

---

<sup>11</sup> Nos seus principais romances e contos o termo que mais aparece é mistério e, também, as formas adjetivadas (misterioso, misteriosa, misteriosamente). Em *Perto do coração selvagem* 28 menções, *O lustre* 45, *A cidade sitiada* 10, *A maçã no escuro* 29, *A paixão segundo GH* 9, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* 17, em *Água viva* 18, em *A hora da estrela* 6, em *Um sopro de vida* 36, e em todos os *Contos* 54.

Esse “ver”, que aponta para a lucidez diante do processo, e a memória do visto é o que diferencia, precisamente, uma consciência mística<sup>12</sup>, frente ao transe ou efeitos alucinógenos ou estados alterados de consciência. A protagonista insiste no aspecto corriqueiro e cotidiano da sua vivência: “Tinha acabado de tomar café e estava simplesmente vivendo ali sentada com um cigarro queimando-se no cinzeiro (...). Não tinha tomado nenhuma droga e não foi alucinação” (Lispector, 1998, p. 81). Não restam dúvidas de que, ao negar o caráter místico da sua visão, a protagonista busca preservar aquilo que, em minha opinião, é o que vigora como místico em sua descrição.

No limite entre palavra e silêncio está a espera do inesperado acontecimento que alinha a literatura clariciana às raízes originárias da filosofia e, também das fontes religiosas e místicas que sustentam a possibilidade da presença de Deus em sua instantaneidade.

No fragmento 18 de Heráclito de Éfeso (...) lemos: “Se não espera, não se encontra o inesperado, sendo sem caminho de encontro nem vias de acesso” (Heráclito, Fr. 18, 1980, p. 57). Emmanuel Carneiro Leão, em seu artigo *Heráclito e a aprendizagem do pensamento*, estabelece uma importante relação entre as noções de “jogo” e “inesperado” associando-as ao fragmento 18. Segundo ele, no jogo, tomado não como necessidade, o inesperado se dá como inventividade e criação (Leão, 1997, p. 131). É a quebra da lógica e da compreensão que angustia e exige um novo modo de ver que requer transformação. Diz a protagonista de *Água viva*: “E a única coisa que me espera é o inesperado” (Lispector, 1998, p. 51). Acredito que tanto em Heráclito como em Clarice, o inesperado pode ser interpretado como o divino que congrega vida e morte, luz e escuridão. “Então aceito o pior e entro no âmago da morte e para isto estou viva” (Lispector, 1998, p. 51).

Vida/morte como o arco, no fragmento 48, que tem por nome vida e por obra a morte (Heráclito, fr. 48, 1980, p. 79). É o âmago do it. Reino novo (Lispector, 1998, p. 52). Exigência de coragem e de silêncio diante do segredo que se irradia e não tem fórmulas (Lispector, 1998, p. 59). Uma vez mais encontramos os ecos de um pensar originário, no sentido de superação das estruturas metafísicas fundamentadas em uma perspectiva dicotômica

---

<sup>12</sup> Uso a expressão “consciência mística” em sintonia com o que sustenta Bernard McGinn, isto é, não como exclusão da ideia de experiência, como alguns estudos sugerem no intuito de evitar o foco das análises em estados alterados especiais, etc., mas em harmonia com o caráter de <atenção> e também de <transformação> presentes na narrativa clariciana. Sobre o tema ver: McGinn, B. *As fundações da mística: das origens ao século V*, (1), trad. Luís Malta Loureiro, São Paulo: Paulus, 2012.

entre racional e irracional da realidade e seus fundamentos. Diz Clarice: “a dissonância me é harmoniosa” (Lispector, 1998, p. 60). Lemos em Heráclito: “da divergência dos contrários, a mais bela harmonia” (Heráclito, fr. 8, 1980, p.49). “It” e “logos” parecem convergir em uma concepção da natureza enquanto *phýsis*, isto é, como o inaparente que vigora nas palavras de Heidegger como o que se abre de forma mais rica (*ekreítton*) do que toda evidência (Heidegger, 1998, p. 155). Nesse sentido, inaparente não é, seguindo reflexão heideggeriana, o “invisível” (Heidegger, 1998, p. 155), mas com Clarice, é o que está “atrás do pensamento” e se dá como aparição.

É *manhã* de um domingo sangrento. Entre felicidade e medo há o reconhecimento, por parte da protagonista, de que nasceu: “A única garantia é que eu nasci” (Lispector, 1998, p. 61). Existência em transe. Unificação com o mundo fantástico que lhe rodeia. Canto “doido de um passarinho”, “insetos”, “selva de palavras”, imagens de um exterior que se confunde com o interior de uma vida “sobrenatural” (Lispector, 1998, p. 62). Oriental, diz a protagonista. Vida na qual a violência e o feitiço promovem o estremecimento em que cobras e estrelas, céu e terra, compõem o secreto ritmo dos acontecimentos que suspendem, pela perda de significado, as distinções entre indivíduo e mundo (Lispector, 1998, p. 65).

Mais um mergulho, desta vez, nas “trevas divinas”. Escuridão, solidão e perdição revelam a liberdade salvífica: “Quem não é perdido não conhece a liberdade e não a ama”<sup>13</sup> (Lispector, 1998, p. 66). Gozo e dor, aspectos de uma experiência em que desejo e angústia diante de um sentimento de liberdade, que escapa continuamente, torna a beleza expressão da condição humana diante do que lhe extrapola. É na palavra que a beleza habita e permanece como segredo des-velado: “A beleza extrema e íntima está nela. Mas é inalcançável – e quando está ao alcance eis que é ilusório porque de novo continua inalcançável” (Lispector, 1998, p. 66).

Estamos diante da lida com o impossível. Com o frustrador exercício de dizer o indizível, mas fascinante mistério que envolve “o Deus” e que define, também, o curso de uma vida que foge deixando “corpos pelos caminhos” (Lispector, 1998, p. 67). *Cinco horas da madrugada*. Nova aurora nasce das trevas se confundindo com o “eu” que também nasce das escuridões. Renascimento da impessoalidade que transpassa todo romance. Deus, morte,

---

<sup>13</sup> Não seria equivocado citar aqui a passagem de Mateus 16, 25: “Pois aquele que quiser salvar a sua vida, a perderá”. A vida divina como liberdade absoluta implica na perdição e no abandono.

sonho, invenção, vibração, vida trêmula no âmago do “it”, são temas que aparecem à medida que o romance caminha para o seu fim. É curiosa a associação entre a força da existência e o “terrível instinto feliz de destruição” (Lispector, 1998, p. 69). Pintura e escrita instantâneas. Palavras, cores, esboços que, em analogia com fragmentos de um espelho, expressam um todo em si mesmo vazio.

Vida e morte são grafadas com um “X” que assinala a impronunciável experiência de uma realidade em que tais aspectos “são sinônimos” (Lispector, 1998, p. 73). Assim como um pedaço de um espelho é todo um espelho, estilhaços de segundos são todo o tempo<sup>14</sup>. Estranhamento diante da palavra, da vida e de si mesma. Loucura que não é loucura (Lispector, 1998, p. 77), mas encontro e, portanto, salvação. *É noite*. A protagonista se diz cega e, no entanto, nesse estado afirma: “Abro bem os olhos e apenas vejo” (Lispector, 1998, p. 78). O que se vê? A ilogicidade da natureza (Lispector, 1998, p. 78). Natureza que se confunde com um Deus que é todo silêncio, mas que vem como socorro e funda uma experiência que culmina, às cinco da madrugada, em estado de graça que, por sua vez, é simplesmente o reconhecimento de que existe o mundo (Lispector, 1998, p. 79)<sup>15</sup>. É um estado que não serve para nada, mas que irradia a felicidade. Uma leve lucidez: “Não me pergunte o quê, porque só posso responder do mesmo modo: sabe-se” (Lispector, 1998, p. 79).

---

<sup>14</sup> Benedito Nunes destaca a imagem do espelho, em *Perto do coração selvagem*, como “mediador” ambíguo do “desdobramento da consciência em si” (Nunes, 1995, p. 106). Em *Água viva*, embora tendo a relação “refletente e refletido”, penso que o espelho é imagem do que reflete, em parte, a visão in-direta da totalidade. A imagem do espelho requer uma análise mais detalhada que extrapola o presente trabalho. Presente desde Platão, passando por Plotino e figurando, abundantemente, nos escritos da chamada mística feminina, o espelho é metáfora importante para a compreensão das relações entre alma, mundo e Deus. Para uma visão mais geral da questão ver: Yébenes, Z. *Travesías nocturnas, ensayos entre locura y santidad*, Barcelona: Anthropos; México: Universidad Autónoma, 2011.

<sup>15</sup> Filio-me, aqui, ao pensamento wittgensteiniano expresso no *Tractatus* (6.522): “há certamente o inexpressável, o que se mostra a si mesmo; isto é o místico”. Pierre Hadot analisou bem em que consistiria o êxtase místico para Wittgenstein. Diz ele: “O êxtase místico corresponde para Wittgenstein, a meu juízo, nessa saída dos limites do mundo e da linguagem pela qual o mundo e a linguagem mesma aparecem como “sem sentido” (Hadot, P. 2007, p. 74). Também abordei o místico em Wittgenstein, de forma mais detalhada, no artigo intitulado: *Wittgenstein: ainda sobre o inefável* publicado em: Menna, S.H (Org.), *Conhecimento e linguagem*, Porto Alegre: Redes Editora, 2013, pp 73-83.

*Cinco da madrugada*. Corpo transformado em dom. Experiência direta da dádiva. É interessante a preocupação da protagonista em diferenciar o seu estado de graça do estado de graça dos santos. Não se trata, portanto, nem de uma revelação, nem de algo digno de um indivíduo agraciado por sua santidade. É experiência comum de alguém que vivencia o despertar do mundo a partir da vida mesma. Extra-ordinariamente tem-se tudo, “porque o tudo é” (Lispector, 1998, p. 80). Sem nenhuma alteração do tipo transe, nem muito menos por um desejo metódico de um querer, a felicidade, espontaneamente, sem alucinações, nem intermediários, acontece.

Embora a protagonista revele sua aversão à ideia de uma beatitude nos moldes de “uma contemplação mística” (Lispector, 1998, p. 81), e isso se justifica porque ela a associa à meditação ou religiosidade, o que seriam apenas dois aspectos dentro do vasto campo das experiências místicas, acredito ser possível afirmar a filiação da linguagem presente em *Água viva* à tradição da mística apofática. Após reconhecer o limite das palavras diante na inapreensibilidade dos acontecimentos, temos o seguinte resumo da descrição da experiência da graça:

- a) A visão é inefável.
- b) O visto é inefável.
- c) O pensar-sentir é definido como liberdade.
- d) Liberdade como ato de percepção que não tem forma.
- e) A beatitude se dá quando o ato de pensar liberou-se da necessidade de forma.
- f) A beatitude acontece quando o pensar-sentir extrapola o pensar do autor.
- g) O pensar-sentir se encontra próximo da grandeza do nada.
- h) A beatitude não é leiga nem religiosa.
- i) A incomunicabilidade funda a comunicabilidade maior.
- j) O estado de graça implica na liberdade da imaginação.

No vazio, acima da liberdade, se encontra a “loucura do invento” (Lispector, 1998, p. 83) que, por certo, na cabe nos dias e, por essa razão, do êxtase passa-se para a tristeza: “fiquei triste por causa desta luz diurna de aço em que vivo” (Lispector, 1998, p. 84). É a transitoriedade que caracteriza o êxtase em sua insustentabilidade. Escrita como testemunho de uma “alegria atonal dentro do it essencial” (Lispector, 1998, p. 85). Alegria doida e profunda frente às trevas incertas de uma vida que se mostra única. Escrita como luta



e expressão do amor it, ou seja, impessoal. Viver como afirmação diante do impossível e intangível: a morte.

O romance conclui em um sábado, que como o de Aleluia, exige vigília, atenção ao agora, ao que acontece, improvisadamente, fazendo do presente trânsito para o porvir. Ao final, resta a lembrança de um exercício profundo (Lispector, 1998, p. 86) e permanece as denegações de um escrito que se desdobra: “Tudo acaba mas o que te escrevo continua” (Lispector, 1998, p. 86). Finalmente, se viver é desconfortável porque, como diz a protagonista, não é possível a nudez, nem de corpo nem de espírito, talvez possamos pensar, nas entrelinhas de *Água viva*, que a literatura, enquanto ato livre de criação, desnuda, pelo não dito – “o melhor ainda não foi escrito” (Lispector, 1998, p. 86), o corpo (palavras) e o espírito (it) fazendo da narrativa a expressão de uma mistagogia, isto é, de uma iniciação nos mistérios que envolvem “a Força do que Existe e que se chama às vezes Deus” (Lispector, 1998, p. 86).

## Referências

- AA.VV. *Bíblia de Jerusalém*, Nova edição, revista e ampliada, São Paulo: Paulus, 2004.
- Bastide, R. *O sagrado selvagem e outros ensaios*, trad. Dorothee de Bruchard, São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Bezerra, C.C. *Clarice Lispector e as fronteiras do Nada: ensaio sobre filosofia e literatura*, O eixo e a roda, Belo Horizonte, v. 26, n. 3, p. 57-73, 2017.
- Bezerra, C.C. *Clarice Lispector: nas trevas dos acontecimentos*, Eutomia, Recife, 24(1): 16-31, Set. 2019.
- Certeau, M. *La fábula mística* (Siglos XVI-XVII), trad. Laia Colell Aparicio, Barcelona: Siruela, 2006.
- Corbin, H. *La paradoja del monoteísmo*, trad. María Trabuyo y Agustín Lopez, 2003.
- Derrida, J. *Cómo no hablar y otros textos*, trad. Patricio Peñalver, Barcelona: An-thropos, 1997.
- Falbel, N. *Sefer Yetzirá (Livro da Criação)*, *Sefer Ha-Bahir (Livro da claridade) e Sefer Ha-Zohar (Livro do esplendor)*, Scintilla, Curitiba, v. 15, n. 1, jan./jun. 2018.
- Heidegger, M. *Heráclito: a origem do pensamento ocidental: lógica: a doutrina heraclítica do lógos*, trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

- Haas, A. *Visión en azul, Estudios de mística europea*, trad. Victoria Cirlot y Amador Vega, Barcelona: Siruela, 1999.
- Hadot, P. *Wittgenstein y los límites del lenguaje*, trad. Manuel Arranz, Valencia:Kadmos, 2007
- Henry, M. *Ver lo invisible, Acerca de Kandinsky*, trad. María Tabuyo y Agustín López, Barcelona: Siruela, 2008.
- Heráclito, *Fragments*, trad. Emmanuel Carneiro Leão, Brasília: Tempo brasileiro, 1980.
- Lispector, C. *Água viva*, Rio de Janeiro : Rocco, 1998.
- Lispector, C. *Um sopro de vida*, Rio de Janeiro:Rocco, 1999.
- Leão, E.C. *Heráclito e a aprendizagem do pensamento*, Revista Kléos, 113-142. 1997.
- McGinn, B. *As fundações da mística, das origens ao século V*, Tomo 1, Trad. Maria Louceiro, São Paulo: Paulus, 2012.
- Moisés-Perrone, L. *Flores da escrivainha*, São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- Nunes, B. *O drama da linguagem, uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo: Ática, 1995.
- Nunes, B. *O mundo de Clarice Lispector*, Manaus, Ed. Governo do Estado do Amazonas, 1966.
- Nunes, B. *O dorso do tigre*, São Paulo: Ed. 34, 2004.
- Pontieri, R. *Clarice Lispector, Uma poética do olhar*, São Paulo:Ateliê Editorial, 2001.
- Sant'Anna, A.R. e Colasanti, M. *Com Clarice*, São Paulo: Unesp, 2013.
- Sá, Olga de, *Clarice Lispector, a travessia do oposto*, São Paulo: Annablume, 2004.
- Viana, L.H. O figurativo Inominável: os quadros de Clarice (ou Resto de Ficção) in: *Clarice Lispector, a narração do indizível*, Regina Zilberman et al. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

## A QUE CHEIRA UM CLÁSSICO? CLARICE E ITALO CALVINO

Francisco Topa

Entre as várias respostas que deu Italo Calvino, no seu livro de 1991, à pergunta *Perché leggere i classici*, não há nenhuma, como aliás seria de esperar, que tenha que ver com cheiros. Este é, aliás, um sentido menos desenvolvido na espécie humana, o que bem se percebe quando a comparamos com outros mamíferos para os quais o olfato desempenha um papel decisivo no jogo da sobrevivência. Seja dito de passagem que os tempos amargos que vivemos têm vindo a agravar ainda mais o apagamento deste sentido: um dos sinais da doença é a perda (ou o enfraquecimento) do olfato e do paladar. Seja como for, poderíamos dizer, aprofundando Calvino, que também os clássicos têm um cheiro particular, que não é fácil de descrever mas que os seus leitores reconhecem de imediato. Variável de pessoa para pessoa, esse cheiro terá com mínimo denominador comum a combinação da frescura e leveza da novidade primaveril com a humidade algo morna de algo antigo e fora do tempo. Quanto ao seu efeito sobre nós, ele será comparável ao de um perfume, atuando a vários tempos, com as suas diferentes notas: as de saída (ou de cabeça), as de coração (ou de corpo) e as de fundo (ou de base). Estará aqui o motivo pelo qual a primeira impressão (de um clássico ou de um perfume) nem sempre corresponde à marca que ele deixa nos seus leitores.

Em outubro passado, na edição eletrónica de *El País*, a jornalista e escritora espanhola Nuria Labari publicou uma crónica com um título no mínimo inesperado: *A qué huele Benzemá o dónde se esconde la verdad*. Trata-se de um texto sobre odores e, em particular, sobre um que a autora considera que se tem vindo a tornar raro: o cheiro da verdade. Segundo a autora, «Desde que estalló la pandemia, la verdad se ha independizado cada vez más de las palabras.» (Labari, 2020, s/p). Mais preocupante do que isso, seria o facto de «la verdad cabalga[r] ya tan lejos de nuestra realidad política y social que ni la vemos ni la recordamos. Diré más, ya ni siquiera la echamos de menos.» Lamentando que o tema do SARS-CoV-2 tenha tomado todo o espaço de discussão, a autora de *Los borrachos de mi vida* queixa-se também do facto de todos falarmos do que não sabemos e deplora o desaparecimento das fronteiras e das brechas que fazem a verdade:

La verdad siempre ha caminado al borde de un precipicio, ese filo donde la palabra ni quiere ni puede ni sabe mentir. Recuerdo que antes de esta pandemia la verdad estallaba como fuegos artificiales en torno a distintas fronteras. Era colorida y alegre, anidaba en nuestras brechas y se abría paso en las calles, en los periódicos, en las redes sociales y en la vida. Tal era su fuerza.

Em tempos assim, a verdade pode aparecer onde menos se espera. O exemplo que Nuria Labari refere vem do futebol: no final de um jogo em que o galático Real Madrid foi derrotado pelo modesto Cádiz, Fali, o capitão deste último

explicó (...) lo bien que olía Karim Benzemá. Lo contó con un asombro casi de niño, porque la felicidad y la victoria también son una frontera. (...) Fali (...) cuenta lo mucho que le sorprendió al enfrentarse al Madrid “lo bien que olían todos”. Pero especialmente Benzemá. “Joe, Karim Benzema... cuando corría este tío salía un aroma a perfume”. Olía tan gloriosamente bien que un momento del partido Fali tuvo que hacerlo. Se volvió hacia Benzemá y se lo preguntó: “Karim ¿qué perfume usas tío? Me miró como si fuese tonto”, relató Fali.”

Conclui a cronista espanhola: «Para mí en cambio es un genio. La sorpresa del perfume y de la vida. Me hizo recordar que la verdad también tiene olor y sabor y carne. Está viva, a veces es torpe, pero existe y nos habita.»

Idêntica observação pode ser aplicada a clássicos como Clarice Lispector e Italo Calvino: nos textos de um e de outro há o cheiro da verdade, às vezes imediato e arrebatador, outras vezes lento e difuso, mas sempre capaz de nos levar, por via da ficção, a restabelecer os laços com o mundo e com a vida. É isso que agora tentarei mostrar brevemente através de duas obras, nem sempre devidamente valorizadas, protagonizadas por personagens marginalizadas e excluídas cuja relação com o mundo também passa pelo odor.

A primeira é o conto «Viagem a Petrópolis», provavelmente o escrito mais antigo de Clarice Lispector a vir a público em vida da autora. Composto, segundo os seus biógrafos, aos 14 anos, teria uma primeira edição em jornal em 1949 (Moser, 2017, p. 370), antes de ser incluído na coletânea *A Legião Estrangeira*, vinda a lume em 1964. A história é bem conhecida: uma velha de idade indefinida, conhecida como Mocinha mas Margarida de nome, é “empurrada” de Botafogo, de uma casa onde dormia de favor, para Petrópolis, para casa da “cunhada alemã” da família carioca, onde também não

encontra abrigo. Na véspera da viagem – que para a protagonista não é uma “viagem *a*”, mas uma “viagem *para*”, uma vez que se trata de uma jornada sem regresso –, Mocinha experimenta uma série de transformações físicas e psicológicas que equivalem a um despertar e que culminam com a recuperação, por etapas, da memória. O estágio último é o da sua condição de mulher, sinalizado pelo narrador num registo gramatical e estilístico que sugere muito bem o espanto: «Então uma coisa muito curiosa, e sem nenhum interesse, foi iluminada: quando ela era ainda mulher, os homens.» (Lispector, 1999, pp. 63-4)<sup>1</sup>. Dado esse último passo, a protagonista satisfaz numa fonte a violenta sede que a vinha dominando, encosta a cabeça no tronco de uma árvore e morre.

Há no conto traços que sugerem um leve fundo autobiográfico: Maranhão e Rio de Janeiro são espaços em que Clarice viveu; também a família da autora, sobretudo nos primeiros tempos, se terá sentido “empurrada” e vivendo de favor; é possível ainda que ela sentisse em relação à Alemanha e aos alemães o que no conto é representado pela “cunhada alemã”, «com seu ar sem brincadeiras porque gringo em Petrópolis era tão sério como no Maranhão» (p. 63). Há igualmente, como tem sido salientado pela generalidade dos estudiosos que vêm abordando o conto, o problema da velhice (sobretudo a feminina) e o da sua invisibilidade, assim como o tema da pobreza e da desigualdade social. Mas o mais importante é a lição de vida e de morte que a protagonista nos oferece, mostrando que esta última é parte indispensável da vida e que a ela se chega só depois de cumprida na plenitude a etapa anterior. Não importa por isso que Mocinha, como se diz do Filho do Homem em Mt 8:20 e Lc 9:58, não tenha onde reclinar a cabeça: qualquer tronco de árvore é suficiente.

Na caracterização da personagem, há uma série de aspetos mais ou menos previsíveis, a começar pela solidão: «Só ela restara com os olhos sujos e expectantes quase cobertos por um ténue veludo branco.» (p. 57). O narrador refere também os sinais deixados pela velhice e pela pobreza: «O corpo era pequeno, escuro, embora ela tivesse sido alta e clara.» (p. 57); «a voz purificada pela fraqueza e por longuíssimos anos de boa educação» (p. 57). Por outro lado, o rosto da protagonista emite dois sinais de sentido oposto: «Os olhos lacrimejavam sempre» (p. 57) e «o sorriso permanente, (...) um ricto inofensivo» (p. 58). O primeiro traço deverá ser indicativo de doença, provavelmente a dacriostenose adquirida, que se caracteriza pelo estreitamento dos ductos lacrimais devido à idade. Quanto ao segundo, é

---

<sup>1</sup> Nas citações posteriores de passagens do conto, limitar-me-ei a indicar a página.

possível que se trate do chamado sorriso educado, cristalizado numa espécie de tique de algum modo imposto pela condição social da personagem. O rosto de Mocinha parece ter assim o mesmo valor que o narrador atribui ao seu vestido: «preto e opaco, velho documento de sua vida.» (p. 57).

Acontece que o documento, como o rosto, pede uma leitura que nem todos são capazes de fazer. No conto de Clarice Lispector, escreve o narrador que «Sobretudo uma das moças da casa sentia um mal-estar irritado, a velha enervava-a sem motivo.» (p. 58). Outras personagens experimentam perante a protagonista igual incompreensão ou irritação. À chegada ao automóvel que a levaria para Petrópolis, «Quando enfim se aproximou do automóvel, o rapaz e as moças se surpreenderam com seu ar alegre e com os passos rápidos. “Tem mais saúde do que eu!”, brincou o rapaz. À moça da casa ocorreu. “E eu que até tinha pena dela.”» (p. 60). O sorriso, em particular, suscita a desconfiança da “cunhada alemã”: «É que aquela história não estava nada bem contada, e a velha tinha um ar sabido, nem sequer escondia o sorriso.» (p. 62). Por sua vez, o dono da casa de Petrópolis, «Diante do sorriso malicioso da velha, ele se impacientou» (p. 63).

Todos estes casos ilustram bem a impossibilidade de comunicação entre ricos e pobres, fazendo lembrar a mais prosaica passagem da crónica de Lobo Antunes «Os pobrezinhos»:

O pobre da minha tia Carlota, por exemplo, foi proibido de entrar na casa dos meus avós porque quando ela lhe meteu dez tostões na palma, recomendando, maternal, preocupada com a saúde do seu animal doméstico

– Agora veja lá não gaste tudo em vinho

o atrevido lhe respondeu malcriadíssimo

– Não minha senhora vou comprar um Alfa-Romeo (Antunes, 2000, p. 82).

Mas, para além disso, há outra questão mais substancial: Mocinha é de algum modo o espelho em que as outras personagens se não querem ver, não tanto por ser pobre e velha, não tanto por ser a imagem da decadência e da morte, mas sobretudo pelo efeito desconcertante de um sorriso com lágrimas. É que a protagonista, para além de documento pessoal, é também uma espécie de documento social (de uma sociedade indiferente aos mais desprotegidos) e documento de género, justificando esta última faceta a animosidade da referida moça da casa. Mas, como escreveu Italo Calvino, «*Un classico è un*

*libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire*»<sup>2</sup> (Calvino, 2017, p. 7). E uma das coisas que este conto de Lispector nos diz ainda tem que ver com o prazer dos sentidos, em particular o do olfato, levemente misturado com o do paladar. Acordada para si e já próxima da morte, Mocinha, em casa da “cunhada alemã”, é perturbada por uma sensação olfativa: «O cheiro de café dava-lhe vontade, e uma vertigem que escurecia a sala toda. Os lábios ardiavam secos e o coração batia todo independente. Café, café, olhava ela sorrindo e lacrimejando.» (p. 62). Num país em que dificilmente uma xícara de café é recusada ao visitante, a protagonista tem de contentar-se com os preliminares, com o simulacro, numa derradeira prova de vida que abre caminho para o último escaninho da memória.

Italo Calvino, contemporâneo de Lispector (viveu entre 1923 e 1985), apresenta uma visão do mundo com algumas semelhanças num volume que, apesar do sucesso junto de sucessivas gerações de leitores, não é das suas obras mais valorizadas: *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*. Publicada em 1963 numa coleção de literatura juvenil, a coletânea de contos inclui textos escritos desde 1952, alguns dos quais já tinham vindo a lume no jornal *L'Unità*. O protagonista é um pobre operário não especializado de uma cidade industrial que frequentemente se perde em fantasias sobre uma natureza inexistente e impossível. Vivendo na periferia da cidade, numa casa minúscula, Marcovaldo dedica-se a um trabalho rotineiro de cargas e descargas, pelo qual recebe um salário insuficiente para a extensa família de mulher e seis filhos. Atento aos sinais da natureza, vendo e sentindo o que os outros deixam escapar, o protagonista envolve-se em sucessivas peripécias que sistematicamente terminam mal, assim expondo, de um modo simultaneamente duro e terno, as contradições e os bloqueios da cidade e da modernidade. Como declarou o próprio Calvino na introdução à edição de 1968, o livro é uma experiência de «favola moderna, di divagazione comico-melancolica in margine al “neorealismo”»<sup>3</sup> (Calvino, 2016, p. X).<sup>4</sup>

Marginalizado e tornado invisível na cidade em que trabalha, Marcovaldo tem alguns aspetos comuns com a Mocinha do conto de Clarice. Tal como esta, passeia pela cidade (embora apenas durante a hora de almoço e aos fins de semana) e senta-se nos bancos de jardim, embora com um propósito diferente:

---

<sup>2</sup> Um clássico é um livro que nunca acabou de dizer o que tem a dizer. (Calvino, 2015, p. 11)

<sup>3</sup> “Fábula moderna, de digressão cómico-melancólica à margem do «neorealismo»”.

<sup>4</sup> A partir daqui, indicarei diretamente a página da obra de Calvino.

Un leggero sole meridiano veniva a rallegrare le giornate, e Manovaldo passava qualche ora a guardare spuntare le foglie, seduto su una panchina, aspettando di tornare a lavorare. Vicino a lui veniva a sedersi un vecchietto, ingobbito nel suo cappotto tutto rammendi: era un certo signor Rizieri, pensionato e solo al mondo, anch'egli assiduo delle panchine soleggiate<sup>5</sup> (p. 24).

Como Mocinha, Marcovaldo valoriza a água, mas sob a forma de chuva e com cheiro: «a naso in su, assaporava l'odore della pioggia, un odore – per lui – già di boschi e di prati, e andava inseguendo con la mente dei ricordi indistinti.»<sup>6</sup> (p. 83). Além disso, é sensível ao cheiro da comida. No conto «La pietanziera» [A marmitta] temos uma idêntica figuração do significado dos alimentos para quem está esfomeado, igualmente acompanhada do sublinhar do cheiro:

Il manovale Marcovaldo, svitava la pietanziera e aspirava velocemente il profumo, dà mano alle posate che si porta sempre dietro, in tasca, involte in un fagotto, da quando a mezzogiorno mangia con la pietanziera anziché tornare a casa. I primi colpi di forchetta servono a svegliare un po' quelle vivande intorpidite, a dare il rilievo e l'attrattiva d'un piatto appena servito in tavola a quei cibi che se ne sono stati lì rannicchiati già tante ore. Allora si comincia a vedere che la roba è poca, e si pensa: «Convieni mangiarla lentamente», ma già si sono portate alla bocca, velocissime e fameliche, le prime forchettate<sup>7</sup> (pp. 34-5).

---

<sup>5</sup> “Um leve sol matinal vinha alegrar os dias, e Manovaldo passava umas horas a ver desabrochar as folhas, sentado num banco do jardim, à espera da hora de voltar ao trabalho. Ao pé dele vinha sentar-se um velhote, todo amarecado dentro do sobretudo remendado: era um tal senhor Rizieri, reformado e sozinho no mundo, também assíduo frequentador dos bancos soalheiros” (Calvino, 2011, p. 37).

<sup>6</sup> “De nariz no ar, saboreava o odor da chuva, um odor – para ele – já de bosque e de campo, e perseguia mentalmente recordações indistintas” (Calvino, 2011, p. 102).

<sup>7</sup> “O servente Marcovaldo, após ter desenroscado a marmitta e aspirado velozmente o aroma, saca dos talheres que traz sempre consigo no bolso, embrulhados num papel, todos os dias desde que, em vez de ir comer a casa ao meio-dia, passou a levar a marmitta. As primeiras garfadas servem para despertar um pouco aqueles alimentos meio entorpecidos, e para dar o relevo e o atrativo de um prato acabado de servir à mesa àquela comida ali apertada há já tantas horas. Então começa-se a ver que não é muita coisa e pensa-se: «Convém comer lentamente», mas entretanto já se levaram à boca, esfomeadas e rapidíssimas, as primeiras garfadas” (Calvino, 2011, pp. 49-50).



Autores – e figuras – muito diferentes, Calvino e Clarice coincidem nesta visão do ser humano como sujeito. Qualquer que seja o seu estatuto social, quaisquer que sejam os efeitos da grande cidade predatória, por muito que pareçam fora do lugar, Mocinha e Marcovaldo não abdicam do seu lugar no mundo, mesmo que o fio que os liga à terra seja apenas o cheiro do café ou da comida guardada na marmitta. E ainda que se sinta nesses textos um discreto contexto histórico, não se pode deixar de concordar com Calvino: «È classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno.»<sup>8</sup> (Calvino, 2017, p. 12). E o cheiro da verdade que os envolve é ineludível.

## Referências

- Antunes, António Lobo (2000), *Livro de Crónicas*. 4.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Dom Quixote.
- Calvino, Italo (2011), *Marcovaldo ou as estações na cidade*. Tradução de José Colaço Barreiros. 3.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Alfragide.
- Calvino, Italo (2016), *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*. Milano: Oscar Moderni.
- Calvino, Italo (2015). *Porquê ler os clássicos*. Trad. de José Colaço Barreiros. Alfragide: Dom Quixote.
- Calvino, Italo (2017), *Perché leggere i classici*. Milano: Oscar Moderni.
- Freitas-Magalhães, A. (2007), *A Psicologia das emoções: o fascínio do rosto humano*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- Labari, Nuria (2020), A qué huele Benzemá o dónde se esconde la verdad. *El País*. 23 octubre. Em linha: <<https://elpais.com/opinion/2020-10-23/a-que-huele-benzema-o-donde-se-esconde-la-verdad.html>>.
- Lispector, Clarice (1999), *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Moser, Benjamin (2017). *Uma biografia de Clarice Lispector: Porquê este mundo*. Lisboa: Relógio d'Água.

---

<sup>8</sup> “É clássico o que tiver tendência para relegar a atualidade para a categoria de ruído de fundo, mas ao mesmo tempo não puder passar sem esse ruído de fundo” (Calvino, 2015: 15).

## A LUMINESCÊNCIA DE CLARICE LISPECTOR

Lúcia Helena Alves de Sá

*Meu forte não é a humildade em viver.  
Mas, ao escrever sou fatalmente humilde.  
Embora com limites.  
Pois do dia em que perder dentro de mim  
a minha própria importância  
tudo estará perdido [...].*

(Clarice Lispector, 1982, p. 100)

A escrita de Clarice Lispector, que esteve fora dos parâmetros convencionais da estética literária dominante no cenário literário brasileiro do século XX, é notoriamente sempre um novo aporte do estar *sendo-no-mundo* no qual o ser (autor/narrador/personagem/leitor) se reflete sobre a natureza do fragmento, da incompletude, de modo que toda sua totalidade é uma fração do todo somente realizável no seio do jogo de uma linguagem de inquietação tremeluzente de se revelar e, ao mesmo tempo, de se ocultar. Eis o *labirinto lispectoriano* que se faz em um *coquetismo ambíguo do ser*, o que mantém certo fascínio da crítica nacional e internacional em torno de sua ficção que requer uma leitura perplexa diante do *sujeito/ objeto gritante* que é ela própria — a autora.

Clarice Lispector é uma ficcionista do tempo por excelência e, por isso, suas obras destinam-se à apreensão do fluxo temporal que conjuga, por seu turno, presente, passado e futuro como se “[...] pudessem surpreender a face oculta e imutável da humanidade e da paisagem circundante.” (Moisés, 1967, p. 192). Ademais, ficcionaliza as palavras — que são voltadas ao fragmentário, à ambiguidade e à subjetividade e norteadas pela questão da identidade e pela discussão da existência — de forma a atingirem dimensões ontológicas. E, por extensão, o movimento da sua escritura vai do monólogo ao diálogo ou se delinea no monólogo dialógico polarizado da dialogação intersubjetiva, o que dá ao procedimento da ação romanesca caráter pendular.

Entretanto, há muitas abordagens críticas que aguardam outros estudos, diversificando a sua estética da recepção, e atenção a leituras outras de seus textos para se descobrir e correlacioná-las como obras dentro de uma Obra.

Isto porque sempre há algo a mais que pode saltar à retina do crítico/leitor, pois toda obra é aberta a interpretações diversas que se somam e se justapõem e se entrelaçam às anteriores, mostrando intertextualidades.

E bem assim se constitui *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), 6º romance clariceano, escrito basicamente em 3ª pessoa, cuja narrativa, circular e polarizada pelo diálogo, deixa a ver tanto o ponto de vista da protagonista que ressignifica “[...] motivos, situações e temas dos romances anteriores da autora por meio de referências diretas e alusões.” (Nunes, 1995, p. 81) quanto o processo de reapropriação de partes especialmente de suas crônicas de 1967 a 1969, escritas para o jornal do Brasil. Esta prática jornalística desencadeia “[...] um certo deslçamento de tensões temáticas e expressivas, uma atitude nova perante a [sua] escrita.” (Pontieri, 2004, p. 184).

Há de se notar, também, o inesperado de o romance começar com uma vírgula e com letra minúscula, indicando que a narrativa tenta repetir o cotidiano; o desfecho é fluido e inconcluso, demonstrando que “Assim como no começo a narrativa se apresenta continuando um movimento de escrita, ela termina com o indício (dois pontos de continuação), de que prosseguirá, para além do romance, a dialogação, apenas interrompida, que a polarizou.” (Nunes, op. cit., p. 82).

Clarice Lispector não fugiria a outras atenções críticas acerca de seus escritos tanto iniciais quanto os que vieram após *Água Viva*, obra de 1973 (exceto *A hora da estrela*, de 1977, aclamada pela crítica e que foi, inclusive, transposta para o cinema). Na composição dos seus últimos escritos, pode-se dizer que transgrediu os limites entre autobiografia e ficção em um tom de conversabilidade informal. Efabulou o seu mundo cotidiano, sua vida diária que, a propósito, também se identifica em seus contos infantis.

Juntam-se à sua obra monumental contos de animais que nos remetem para uma declaração de Clarice que afirma “ser uma de suas secretas nostalgias não ter nascido bicho”. Estes textos são especialmente devotados para o público mirim em cujos espaços narrativos, aparentemente infantil, surgem questões de densidade filosófica, já notadas em escrituras para leitores adultos, como a solidão, a morte, a procura, o medo, o perdão e o sentido da existência. No interstício das palavras, transparece o traço marcante de uma conversabilidade cotidiana e afetiva entre autor e leitor-mirim, copartícipes de uma rede dinâmica de significados que tem o fito de proporcionar uma efabulação que leve a criança a desenvolver atitudes interpretativas para concretizá-la.

A estrutura comunicativa desses contos está livre da pecha dos discursos persuasivos e, por isso mesmo, o ato de leitura passa a um duplo horizonte inesperado: o implicado pela obra e o projetado pelo leitor-mirim, o que se configura em reciprocidade poética. O leitor-mirim transforma a intenção poética de Lispector no seu mundo de construções e passa a reinterpretá-la na pluralidade de códigos, nas possibilidades metafóricas da palavra e na polissemia da linguagem presentes nos textos. Ele é levado a compreender fatos que ocorrem no seu dia a dia e induzido a comparar e a buscar elementos que o façam acreditar no que lê.

Como já é sabido, as narrativas de Clarice Lispector além de influenciadas pela escrita de James Joyce, embora não crie palavras-metáforas como o fez o introdutor da técnica epifânica, estão inseridas na tradição existencialista, tendo em Jean Paul Sartre algo de inspiração. Como um todo, são expressão de uma visão de mundo que se destina a nos apresentar ou sugerir o conhecimento de um “eu” (o si-próprio) por meio do apanágio da narrativa epifânica: desvelamentos da linguagem do ser e do ser da linguagem.

A autora não se interessa por criar experiências e, sim, captar a própria existência humana considerada como um fim e valor em si mesma e recriá-la poética e metafisicamente. Neste aspecto, sob o ponto de vista de Olga de Sá, a mais significativa contribuição da escritura clariceana foi ter aspirado ao sensível, ao “qualissigno” ou signo da qualidade que, aliás, são próprios da pesquisa metafísica que realizam e, por extensão, são específicos da função metalinguística que representam.

A intenção de Clarice Lispector foi a de analisar a condição do ser do Ser no meio, entre os outros e as coisas do mundo e dar a ver que a vida, concebida como ação dramática, é um processo de aprendizagem contínuo no qual cada um torna-se autor e ator de seu fazer-se. Ou, usando de empréstimo uma expressão de Agostinho da Silva, filósofo luso-brasileiro, digo que cada um seja poeta a haver. Sejam todos “poetas a solta” sempre a efabular (um neologismo para narrar/narração) um ato poético enquanto conciação — nov(a)ção, subversão, celebração e conjunção — no qual a questão da autoria (foco no efabulador, o mesmo que autor e, por extensão, narrador) é de extrema importância para a construção imagético-cênica e simbólica da palavra a espriar a trama efabulada (o que considero ser narrativa) do drama do ser.

Somando-se àquela intenção lispectoriana, a autora se apegou a uma dada atenção correspondente à edificação da “aristocracia do coração”, expressão

de Otávio Paz aqui por mim usada para designar que aquele que efabula (autor/narrador) tem compromisso com a palavra em despojamento dos requintes materiais e da cotidianidade supérflua do homem moderno. Sendo assim, o efabulador é um encantador/enovelador do Ser (do ente mais profundo) de si mesmo e do Outro sempre no limite e limiar da saga do dizer a exbrangir epifanias. No que tange às obras de Clarice, em conformidade com Affonso Romano de Sant'Anna, a epifania assume acepção místico-religiosa do termo e surge no contexto literário como resultado de uma experiência que, aparentemente simples e rotineira, surge inesperada, em uma iluminação súbita — a qual chamo de *luminescência*.

O efabulador, tal como uma Clarice Lispector, não é simplesmente um repetidor mimético de histórias. Ele é um narrador/ encenador *sui generis* do discurso do Outro (de personagens imagetivamente sonhadas) e, o sendo, já é ele mesmo autor e ator a um só tempo da história do Outro. Ora, isto é ποιησις (do grego, que significa poíesis). Efabular é uma arte e a efabulação está inserida em toda e qualquer exteriorização da linguagem poética que, o mais das vezes, tem o fito de impressionar o outro, que junto com o efabulador, sofre uma epifania (do grego, *epipháneia*, que significa “manifestação, aparição”). A epifania, pois, pertence ao efabular da efabulação.

Esteve a autora não apenas nos conduzindo, mas também, suas personagens pelos meandros da linguagem epifânica para redesenhar a verdadeira natureza de ser humano. Para sê-lo, devem todos embrenhar-se em existências que se constituem em duas dimensões fundamentais. Ei-las: uma temporal e outra atemporal — eterna — ainda que possam não ter consciência desse fato. Entretanto, todo domínio da escrita clariceana e a sua estética da recepção estiveram sob a categoria da narrativa da mais imperiosa das necessidades de um ser humano: tornar-se ser humano.

Os livros anteriores à derradeira escrita clariceana tocam com mais ênfase a interiorização da unidade máxima do ser a se voltar para o desvelamento da *Essência da ec-sistência*, procurando, naquilo que é inquietante, problematizar possibilidades da razão e conservar a proveniência de sua determinação. Para esclarecê-la, o ser deve passar do caos inconsciente à interiorização harmônica de seu existir assumindo para si uma essência: “um eu”. De outro modo, dir-se-ia: “meu nome é eu”.

Estando inteirada neste mundo do caos humano, Lispector penetra exatamente no insólito caminho do romance de pouca ação externa, dirigindo-se ao eu íntimo de suas personagens. Quiçá de si mesma porque sua escrita é,

entre outras características, uma sondagem do fluxo de consciência que se realiza normalmente no monólogo interior a atingir uma transcendência. E não duvidemos que nós leitores somos jogados a esta trama narrativa de forma que possamos perspectivar a introspecção dos conflitos do homem contemporâneo no espaço das narrativas, sendo isto, portanto, exemplo da função lírica moderna de Lispector, bem como o desnorteamento da compreensão pela linguagem em força máxima de efabulações.

Assim sendo, as obras desta autora estão predestinadas para uma consubstancial aprendizagem entre a palavra e o ser. Desde logo, insisto dizer que suas narrativas têm o efeito de atrair e perturbar quem a sente exatamente pelo fato de criar narrativas notadamente preferidas à tendência para as incompletudes em detrimento das finitudes.

Do caráter de experimento da linguagem, emergem combinações de palavras que criam a ressignificação do real idealizante, proporcionando um sentido de *mistério* que nos (e)leva ao âmbito do não familiar, do estranhamento e da deformação. Há uma geração de tensão que tende mais à inquietude do que à serenidade. Para efeito de elucidação, passo a ler desde aqui a narrativa de *Uma Aprendizagem ou O livro dos prazeres* (Lispector, 1982, p. 21) que é uma paródia de a *Odisseia*, de Homero. Entretanto, na narrativa clariceana, Ulisses não exerce salvação heroica, mas, está intimamente ligado à imagística feminina; já a personagem-protagonista, cujo apelido Lóri se associa à lenda germânica de uma sereia chamada Loreley, empreende uma viagem subjetiva, obedecendo a um tempo interior de caráter pendular.

Nem que houvesse água, por ódio não se banharia. Era por ódio que não havia água. Nada escorria. A dificuldade era uma coisa parada. É uma jóia diamante. A cigarra seca não para de rosar. E se o Deus se liquefaz enfim em chuva? Não. Nem quero. Por seco e calmo ódio, quero isso mesmo, este silêncio feito de calor que a cigarra rude torna sensível. Sensível? Não se sente nada. Senão esta dura falta de ópio que ameniza.

Quando o ser se depara com a fragilidade e contingência de suas possibilidades é, de súbito, tomado pela náusea: *forma emocional violenta da angústia*. Mas é neste estado que salta ao ser a sua condição para transgredir normas coletivas, assumindo sua liberdade, *que é uma alegria indomável*, e percebendo que ela é limitada frente ao destino humano feito de luta e sofrimento, perplexidades e alegrias. Isto é o ritmo de toda existência a nos conduzir como ser livre, ensinando-nos a sair de nossa prisão interna, de modo a

nos tornar edificantes de outras liberdades. E, paradoxalmente, apesar das liberdades, o *estar-no-mundo* denuncia que o que temos como garantia são os instantes punctuais da existência em breve clarividência e revelação num contínuo repetir de sentimentos e sensações de dor e prazer.

Incontestavelmente instigante e comovente, prenhe de extrema originalidade e essencialmente dotada de um *obscurantismo intencional* — que traduzo pela expressão *apesar de*, constante naquele livro que estou a ler — registrado quando a personagem Ulisses se dirige a Lóri para impulsioná-la a perceber que, apesar das agruras da vida, é preciso forjá-la. Ora, é a angústia, insatisfeita pelo *apesar de* imposto à existência, que foi a criadora da própria vida daquela personagem. É o próprio “apesar de” que, ao impor a *norma do dia*, impulsiona uma reação para o porvir. E que seja ele demanda da *paixão da noite*. Duas passagens temporais alusivas a Karl Jaspers que ritmam a trajetória de aprendizagens.

Continuo a pensar a aprendizagem de *O livro dos prazeres* e fixo-me na retórica de Lóri lançada aos leitores: “quem sou eu?”. Insatisfeita com sua profana existência — característica marcante da sociedade moderna, produto da dessacralização do universo — uma professora primária, em férias, sai em busca de seu próprio “eu”. Tentando desvendar o motivo de sua humilde existência, acaba por deparar-se com a consistência de um mundo revelado em um plano superior (espiritual). Tal revelação resulta em momentos epifânicos — como o morder devagar a redondez e a cor escarlate de uma maçã ou ter a visão enlevada das cores extraordinárias do entardecer ou sentir o perfume extasiante do jasmim. E, também, desencadeia um processo de transmutação que implica um rito milenar: a Iniciação.

A Iniciação constitui-se, geralmente, de uma tríplice revelação: a do sagrado, a da morte e a da sexualidade. Já sabemos que o neófito é representado por Lóri que terá como mentor Ulisses. Por sua vez, o professor de filosofia, pelo excelente manejo das palavras e pelo respeito ao *Silêncio*, orienta os passos de sua neófito. Mas, paradoxalmente, “Era como se Ulisses tivesse uma resposta para tudo isso e resolvesse não dá-la.” (Lispector, op. cit. p. 26), porque ele instiga Lóri a uma aprendizagem ziguezagueante de auto-conhecimento e individualização.

A conscientização deste fato causa em Lóri uma descomunal repugnância pelos valores tidos como sociais. Por conseguinte, questiona a existência ou não-existência de Deus, os relacionamentos entre as pessoas e o seu papel na sociedade. Lentamente, procurando responder suas indagações,

passa do plano existencial para o plano espiritual sem, no entanto, perder o contato com o plano anterior: “Era a união sensual do dia com a hora mais crepuscular. Era quase noite e estava ainda claro.” (idem, p. 29).

Ulisses já é um iniciado. Esta é a condição *sine qua non* para o Rito de Iniciação: o neófito deve ser orientado por um mentor que pertença à sociedade na qual o noviço será introduzido. E assim se fez e “Lóri tinha medo de cair no abismo e segurava-se numa das mãos de Ulisses enquanto a outra mão de Ulisses empurrava-a para o abismo [...]” (idem, p. 39). Orientada por ele, Lóri alcança o equilíbrio entre dois mundos — existencial e sagrado — somente após transfigurar-se em um novo ser ao enunciar que “Um dia será o mundo com sua impessoalidade soberba versus a minha extrema individualidade de pessoa mas seremos um só.” (idem, p. 85). Esta fala revela claramente um dos mais profundos desejos da alma humana feminina: o reconhecimento que se torna possível apenas diante da desestruturação de uma imagem preconcebida da mulher, destituída de individualidade, desprovida de inteligência e, conseqüentemente, conformada a uma submissão passiva e perpetuizada em relação à figura masculina.

A protagonista do romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* inicia seu processo de interiorização depois de contemplar o falso existencialismo no qual está inserida. Esta contemplação dá-se no início do livro no momento em que, envolta na rememoração dos afazeres domésticos, Lóri conclui que, diferentemente das coisas animadas e inanimadas que possuem uma existência predeterminada, a existência do ser humano é desprovida desta predeterminação, mas que acaba por ser resultado de uma série de conceitos estipulados pela sociedade, os quais, se não forem seguidos, resultam em uma marginalização do indivíduo ante à sociedade: “Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel que era de uma surpresa amedrontadora. Era a liberdade horrível de não-ser. E a hora da escolha.” (idem, p. 91).

Em busca dessa extrema individualidade de pessoa, Lóri incorpora o papel de neófito em um evidente Ritual de Iniciação que percorre todo o romance. Esse ritual possibilita a personagem alcançar o seu objetivo: superar-se por intermédio do reconhecimento do seu eu profundo. Esse percurso culmina com o desvelamento do Deus inserido em Lóri: “Ela era tão completa como Deus: [...]. Saber-se a si mesma era sobrenatural.” (idem, p. 172).

Dentro de um lento processo de admissão, a personagem conta com a ajuda de um mentor, Ulisses, que usufruindo de sua inteligência, paciência e



desenvolvido grau de aprendizagem — obtido graças às suas experiências vivenciadas de forma intensa pelo prazer, essencialmente quando esse prazer se resume em sentir dor, o que nos parece paradoxal — a guiará até o momento em que juntos possam empreender uma caminhada contínua, buscadora de aprimoramento em suas aprendizagens, por meio da vivência do *Eu* e do *Outro*, unidos no *Um* pelo amor: “[...] eu sou tua e tu és meu, e nós é um.” (idem, p. 175).

Após aprender como viver de uma forma autêntica, Lóri é capaz de transitar entre o existencial e o místico. Está apta a desfrutar intensamente da dor ou do prazer; permanecendo em contínuo estado de graça, descobre que o caminho para a união final entre o profano e o sagrado encontra-se no amor ao *Outro* e a Deus. Por fim, o *estar-em-si* é clareira. É mister saber que “Existir é tão completamente fora do comum que se a consciência de existir demorasse mais que alguns segundos, nós enlouqueceríamos. A solução para esse absurdo que se chama ‘eu existo’, a solução é amar um outro ser que, este, nós compreendemos que exista.” (idem, p. 177). A transmutação de Lóri implica o questionamento da própria existência em sua mais recôndita essência, a pergunta à qual não se possui resposta: quem sou eu?

Não encontro ainda uma resposta quando me pergunto: quem sou eu? Mas isso não se pergunta. E a pergunta deve ter outra resposta. Não se faça de tão forte perguntando a pior pergunta de um ser humano. Eu que sou mais forte que você, não posso me perguntar “quem sou eu” sem ficar perdido. (idem, pp. 180-181)

A não obtenção de respostas faz com que a personagem mergulhe nas profundezas da sua alma e isso desencadeia um confronto entre valores concebidos como sagrados e profanos. Tal combate provoca em Lóri uma espécie de purgação que, posteriormente, possibilitará à futura iniciada a união com o seu Deus, com Ulisses e com a linguagem íntima do ser e das coisas do mundo. Transformada pelo ato da redescoberta das sensações dos sentidos, a antiga mulher, Lóri, é capaz de se apaixonar pela vida, pela dor, pelo prazer, enfim, pela existência que não é senão uma aprendizagem sempre em retomadas epifanias.

Clarice Lispector, então, ressuscita um ritual extremamente arcaico ao qual não falta o tempo da vigília — que consiste na preparação para o encontro com Deus, para a morte e para o renascimento que dará origem a um novo ser repleto de si. Para que fossem revelados os *Mistérios* à noviça, a medi-

tação, as preces e as orações são indispensáveis durante a noite anterior à Iniciação. O silêncio crepuscular é essencial para que esta preparação se concretize, porque será durante a vigília que Lóri questionará sua fé, querendo até mesmo retroceder por temor ao que está por vir. E assim foi, e desde o início “Ela quis retroceder. Mas sentia que era tarde demais: uma vez dado o primeiro passo este era o irreversível, e empurrava-a para mais, mais, mais.” (idem, p. 87).

Há uma angústia que envolve Lóri durante a noite da vigília, o que demonstra um processo de purificação que a faz eliminar todos os conceitos profanos para que, como noviça, esteja pronta a entender os *Mistérios*. Este isolamento constitui um elemento indubitável no processo que antecede a iniciação para que ela venha a estar totalmente purificada ao receber o seu Deus e a invocação da palavra que é permanente dimensão: ser secreto, tensão-reflexa do sagrado para revolver o feito juízo do mundo. De repente “Ela estava só. Com a eternidade à sua frente e atrás dela. O humano é só.” (idem, *ibid.*).

Também não faltou o espaço do sagrado em “Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não-humanas”, uma notável referência *às trevas que cobriam a superfície do abismo, e o Espírito de Deus planava sobre as águas* (Gênesis), o que representa a ascensão de Lóri ao plano espiritual. A forte presença do elemento água, simbolizando o mar, não só indica a morte do indivíduo profano, como também ilustra, em simultâneo, o renascimento de um novo ser, essencialmente um *religare*: o mar dá a ver à Lóri a presença de Deus — Verbo Divino.

A simbologia do mar evidentemente se relaciona com a simbologia das águas. Qual seja: união universal de virtualidades, *fans et origo*, que se encontra na precedência de toda forma ou criação. A imersão nas águas significa o retorno ao ancestral, ao anterior formal das coisas do mundo, com seu duplo sentido de morte e de dissolução, mas, também, de renascimento e nova circulação, pois a imersão multiplica o potencial da vida.

O simbolismo do batismo, estreitamente relacionado com o das águas, representa a morte e a sepultura, a vida e a ressurreição. Quando mergulhamos nossa cabeça na água, como num sepulcro, o homem velho fica imerso e desaparece inteiramente. Quando saímos da água, o homem novo mostra-se subitamente. Sendo assim, a particularização do simbolismo geral das águas enuncia que a morte afeta apenas o homem natural enquanto o novo nascimento é do homem espiritual.

Bachelardianamente, o mergulhar nesse elemento fluido, que pode ser associado ao inconsciente, Lóri pratica uma coragem: a de se reconhecer no meio cósmico envolvente. Alcança o seu mais íntimo ser. Ao manifestar, vivenciando, o existencial sagrado, torna-se outra, sendo, contudo, ela mesma, e retrocede ao Tempo de Origem que não é senão o retorno a um ritual ancestral. Ou, dito de outro modo, ao caminhar espontaneamente para a morte profana, direciona-se para o encontro com o princípio feminino que a habita.

No caso do mar, para Lóri ou Loriley, ele se transforma no espaço sagrado que se torna um “ponto fixo” que possibilita a orientação na homogeneidade caótica, ou seja, a fundação de um novo mundo, o do viver real. É notável a diferença que passa a ter a presença do mar na vida de Lóri. Tal presença de aprendizagem e de prazer nos é revelada pelo seu próprio pensamento:

E ela? Que fazia como exercício profundo de ser uma pessoa? Fazia o mar de manhã... Antes não ia à praia por indolência e também porque lhe degradava a multidão [...] com explicar que o mar era seu berço materno, mas que o cheiro era todo masculino? Talvez se tratasse da fusão perfeita. Além do que, de madrugada, as espumas pareciam mais brancas. (idem, p. 129)

Eis o momento da hierofania: “Um dia eu fui de madrugada ao mar sozinha, não tinha ninguém na praia, eu entrei na água [...]”. Lóri, em pleno reconhecimento do eu-profundo, enfrenta o mar e logo “O cheiro é de maresia tonteante que a desperta de seu mais adormecido sono secular.” (idem, p. 92) e “Agora é que ela notava tudo isso. Era uma iniciada no mundo.” (idem, *ibid*). Ao penetrar nos espaços e tempos sacralizados, ela adquire conhecimento e sabedoria, além de se descobrir apta para amar. Por isto, se apaixona por seu trabalho, por Ulisses — em uma união espiritual e carnal — e por si mesma.

Em verdade, esse renascimento ou transfiguração de Lóri, é narrado na morte simbólica da personagem para a dessacralização do mundo exclusivamente profano, bem como no renascer simbólico em um plano espiritual repleto de religiosidade (que nada tem a ver com religião ou dogmas) e da *grande medida do silêncio* que anunciam que o saber total das coisas “Era como se o pacto com o Deus fosse este: ver e esquecer, para não ser fulminada pelo intolerável saber.” (idem, p. 156). É o átimo do instante — o instante-já, o instante-êxtase — um sobressalto. Ora, “Existir é tão completamente fora do comum que se a consciência de existir demorasse mais de alguns segundos, nós enlouqueceríamos [...]” (idem, p. 170).

Esta narrativa lispectoriana nos põe diante de uma concepção de vida que só adquire valor quando Lóri se apodera dela por inteiro; e esse inteiro engloba o existencial e o sagrado, pois espírito e corpo unem-se em um único ser: “Ela era antes uma mulher que procurava um modo, uma forma. E agora tinha o que na verdade era tão mais perfeito: era a grande liberdade de não ter modos nem formas.” (idem, p. 174). E assim envolta e enovelada em aprendizagem, Lóri

[...] acaba de sair da prisão como ser livre, e isso ninguém perdoa. O sexo e o amor não [lhe] são proibidos. [Ela] enfim aprendeu a existir. E isso provoca o desencadeamento de muitas outras liberdades, o que é um risco para a [sua] sociedade. (idem, p. 179).

Esta transfiguração realiza-se, pois, no âmbito da linguagem epifanizada que, por ser essência do ser dialógico, submete a palavra (em si dialógica) a uma aprendizagem vital e contínua. A busca do existencial passa ao nível da palavra que é misteriosa e sagrada: iniciação e extensão do ser. Então, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* é uma modalidade de narrativa em que o existir do ser e o ser da linguagem buscam o indizível e o inédito, perscrutam o invisível, ouvem o inaudível para exatamente abarcar a perplexidade da personagem Lóri perante o saber viver a vida (vale o pleonasmo) em uma permanente busca de libertação em sinestésias da percepção efabulada: uma constante clarividência de uma *alethopoiesis*.

A bem da verdade poética, uma aleluia orgástica! Um estado de liberdade que se nos apresenta como a realização plena de Joana, de *Perto do coração selvagem*, e como uma aproximação de continuidade em *Água viva* no que tange à imagem e ao modo de representação do amor no limite de sua possibilidade exequível porque “[...] não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia [...]” (Lispector, *Água viva*, 1990, p. 10) coberta de um instante “[...] incontável, maior que o acontecimento em si [...]” (idem., *ibid*).

E eu penso o seguinte sobre *O livro dos prazeres*: Clarice Lispector efabulou uma aprendizagem na qual a existência de Lóri e de Ulisses está em cada um deles, continuando, todavia, ao mesmo tempo, os dois diferentes um do outro, separados, e, dentro de cada um, inteiramente ligados tal como acontece na ideia (digo, no *pensar poetizante* de um Agostinho da Silva) de Deus *ser uno e vário* na intimidade do “eu” profundo: *luminescência*.

## Referências Bibliográficas

- Bachelard, Gaston (1989), *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, São Paulo, Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_ (2006), *A Poética da Devaneio*, São Paulo, Martins Fontes.
- Bauer, Johnnes B, *Dicionário de Teologia Bíblica*, São Paulo, Loyola, 1973, Verbetes Epifania.
- Borelli, Olga (1981), *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Calabrese, Omar (1988), *A idade neobarroca*, Lisboa, Edições 70.
- Eco, Umberto (1989), *Obra Aberta*, Algés, Editora Difel.
- Eliade, Mircea (1992), *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, São Paulo, Martins Fontes.
- Friedman, Norman (1967), “Point of View in Fiction”, in *The Theory of the Novel*, New York, London.
- Friedrich, Hugo (1978), *A estrutura da lírica moderna*, São Paulo, Duas Cidades.
- Gotlib, Nádia B (1995), *Clarice: Uma Vida que se Conta*, São Paulo, Ática.
- Grassi, Ernesto (1978), “A tentativa da arte em ir além das verificações empíricas; Auto-realização humana e logoi”, in *Poder da imagem. Impotência da palavra racional*, São Paulo, Duas Cidades.
- Heidegger, Martin (1995), *Sobre o Humanismo*, Rio de Janeiro, editora Tempo Brasileiro.
- Ingarden, Roman (1979), *A obra de arte literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Iser, Wolfgang (1971), “Indeterminacy and Reader’s Response in Prose Fiction”, in *Aspects of Narrative*, New York, J. Hillis Miller.
- Jaspers, Karl (1958), “La ley del día y la pasión de la noche”, in: *Filosofia*, Madrid, Revista de Occidente.
- Joyce, James (1987), *Retrato do artista quando jovem*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira.
- Leitores e leituras de Clarice Lispector* (2004), organização Regina Pontieri, São Paulo, Hedra.
- Lispector, Clarice (1982), *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- \_\_\_\_\_ (1980), *Perto do coração selvagem*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- \_\_\_\_\_ (1990), *Água viva*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora.
- Mazzara, Richard A. & Parris, Lorri A (1985), “The practical mysticism of Clarice Lispector’s *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*”, *Hispania*, Vol. 68, December, Number 4, 709-715.

- Moisés, Massaud (1967), *A criação literária*, SP, Melhoramentos.
- Nunes, Benedito (1995), *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Ática.
- \_\_\_\_\_ (1987), “A paixão de Clarice Lispector”, in *Os sentidos da paixão*, Sérgio Cardoso... (et al), São Paulo, Companhia das Letras.
- Pareyson, Luigi (1989), *Os problemas da estética*, São Paulo, Martins Fontes.
- Paz, Octavio (1993), *A outra voz*, São Paulo, Siciliano.
- Sá, Olga de (2000), *A Escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis, Vozes.
- \_\_\_\_\_ (1993), *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, São Paulo, Annablume.
- Sant’Anna, Affonso Romano de (1990), *Análise estrutural de romances brasileiros*, São Paulo, Editora Ática.
- Silva, Agostinho da (1994), *Vida conversável*, Brasília, Núcleo de Est. Portugueses, CEAM/UnB.
- Steiner, George (1988), *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*, São Paulo, Companhia das Letras.

## A SITUAÇÃO NARRATIVA E A SITUAÇÃO HERMENÊUTICA EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*, DE CLARICE LISPECTOR

Lurdes Mara Oliveira de Albuquerque

“...Pois alegoria e interpretação, o que fazem é instalar-se nas pausas do irrazoável silêncio, que, não sendo as de um pensamento racional, lógico-discursivo, não admitem substituição por palavras definidas e recortadas na sonoridade sem silêncio do discurso.” (Eudoro de Sousa)

A narrativa de Clarice Lispector apresenta-se como uma forma inovadora do romance brasileiro, inserindo-se numa tradição de escritores que, indubitavelmente, contribuíram para a consolidação dos padrões estético-literários instituídos no Brasil a partir da primeira metade do século XX. Com importância inestimável para a literatura nacional, em meio a outros grandes escritores de sua época, a escritura da autora de *Perto do coração selvagem* singulariza uma técnica de composição, até então, inédita em nosso país, qual seja, a adoção de um ponto de vista diferenciado do tradicional: o do narrador não-onisciente para narrar a história. Tal técnica, que tem como precursor, conforme caracteriza Lubbock (1976, p. 104), o romancista inglês Henry James, representa uma mudança na perspectiva do escrever ou, nas palavras do teórico citado, consiste na «sistematização de um método em que o autor se retira, se coloca de parte e a mente do personagem se expõe ao leitor».

Ao lado de Guimarães Rosa, que revoluciona a linguagem do romance brasileiro em *Grande Sertão: Veredas*, Clarice inaugura a “epifania” da consciência, expressa no “Ser-tão” da linguagem humana. A esta epifania da consciência, instaurada pela linguagem da escritora, relaciona-se a concepção segundo a qual a linguagem não é somente uma possibilidade particular dada ao homem, mas uma determinação essencial do seu ser que opera o desvelamento – a epifania – das significações concretas do mundo.

Dentre as características do texto clariciano, ressalta-se a forma sincopada em que se apresentam as cenas do romance, ou seja, a ruptura do que seria uma ordem lógica da narrativa. Acrescenta-se a este traço um substancial afastamento do narrador, evidentemente, comparando-se esta técnica com as formas tradicionais do romance, nas quais o narrador se coloca sobrevoando

os eventos narrados. Estas nuances, a princípio, meramente formais, têm determinadas implicações que interferem no conhecimento propugnado pela obra, um conhecimento simbólico de ordem existencial.

Para falar sobre romance, faz-se necessário compreender o gênero narrativo como um tipo de arte literária que se caracteriza por um modo diferente de lidar com o conhecimento: a mediação estabelecida pela figura do narrador. Ao ler um texto narrativo, em especial um romance, o leitor procura compreender os eventos, saber o que se passa com as personagens, enfim, interage com a trama através do enredo e das reflexões de tais personagens. Esta interação só é passível de acontecer mediante o evento da narração. A maneira pela qual a história é contada pode alterar significativamente a compreensão do leitor acerca do que chamamos conhecimento da narrativa. Este conhecimento a que nos referimos equivale à decodificação de uma estrutura prévia que existe na história. Noutros termos, o texto é organizado previamente por um mediador. Este ato de mediação já constitui em si mesmo um ato interpretativo. Ao narrar, o narrador realiza uma operação hermenêutica que consiste em sua decifração e transmissão da estrutura prévia do conhecimento implícita na obra.

Sendo, portanto, o narrador o hermeneuta por excelência, a situação narrativa constitui a condição *sine qua non* do conhecimento presente na narrativa, ou seja, constitui a própria situação hermenêutica. Determina-se, assim, a pergunta primordial de quem pretende compreender um texto narrativo: qual o papel do narrador no texto e quais as implicações hermenêuticas de sua posição diante da narrativa?

À estrutura de conhecimento instaurada pelo romance equivale uma compreensão prévia a ser decifrada no ato interpretativo. A interpretação busca preencher os espaços vazios. A linguagem é o fenômeno por excelência. Ela faz brotarem as palavras sem que estas se reduzam à parte visível da enunciação. Abrange também o invisível. O silêncio pertence à linguagem na mesma medida em que o dito. Compreender é estabelecer relação com o mundo, e o mundo abrange uma totalidade de significações, e não meramente de coisas.

A obra de arte é uma produção do ser humano e está inserida no mundo da vida, o mundo da experiência humana ou da realidade vivida e que se determina, portanto, antes de qualquer tematização conceitual, teórica ou especulativa. Compreender um texto é deixar que o texto fale, que a obra apareça por si mesma como fenômeno, ou seja, como “aquilo que se mostra



por si mesmo”, na sua própria ação e no seu próprio desenvolvimento como um processo que se apresenta à nossa experiência.

À vista disto, o sentido de verdade da obra de arte difere substancialmente do conceito de verdade consagrado pela tradição do pensamento hegemônico em nossa Cultura. Enquanto este sentido se remete à noção de *orthótes* (adequação) e de *homoíesis* (correspondência), aquele retoma a concepção de verdade empregada pelos pré-socráticos: *alétheia*, revelação, desvelamento, o que aponta exatamente para uma desocultação do ser, no caso, para uma desocultação do sentido contido na obra de arte. E, de fato, se a obra de arte, o fenômeno estético, manifesta-se como fenômeno, *phainómenon*, isto é, como “aquilo que se está mostrando”, sua irrupção é ontológica.

Stanzel (1986, p. 185) considera a mediação da representação como característica genuinamente narrativa. Observemos que todo e qualquer leitor que se encontre diante de um texto narrativo é capaz de constatar a existência de um narrador como mediador do processo narrativo. É esta característica que distingue, pois, a narração das demais formas de arte literária.

Diferentemente do drama, em que os personagens se apresentam diretamente, quer dizer, aparecem colocando-se de corpo e voz na trama, nota-se a presença de um mediador no processo da narrativa, que funciona como uma espécie de intérprete dentro da própria obra. A peculiaridade primordial da narrativa em *Perto do coração selvagem*, que entendemos como personativa, em conformidade com a tipologia estabelecida pelo teórico citado, é que o narrador mediatizado é focalizado por um refletor: um personagem do romance que sente, percebe, mas que não fala ao leitor como um narrador. O leitor enxerga os eventos ou as outras personagens da narrativa através dos olhos deste personagem-refletor. Como, neste caso, aparentemente, “ninguém narra”, a representação parece ser direta.

Nesta narrativa, reiteramos, o afastamento do autor tem duas consequências diretas: a primeira é a predominância da representação cênica, isto é, ao contrário do que acontece nas demais situações narrativas, o personagem-refletor apresenta-se em cena quase que diretamente. Daí a segunda consequência: o centro de orientação do leitor ou de um observador imaginário da cena fixa-se na presentificação dos acontecimentos.

Uma outra característica básica deste tipo de narrativa é que, normalmente, a focalização se dá na consciência do personagem-refletor. Deste modo, o refletor é o filtro narrativo, uma espécie de “inteligência central”, um personagem dotado de diversos pontos de vista, construindo uma metáfora

daquilo que está sendo iluminado, ou seja, deliberadamente privilegiado pelo ponto de vista da narrativa.

Relacionamos as características desta situação narrativa, principalmente a refletorização de um objeto, evento ou consciência de um personagem, a um processo metonímico de composição. A metonímia, isto é, a representação do todo pela parte, equivale a uma epifania, algo que irrompe num instante privilegiado, contendo o significado do todo na parte focalizada. Observa-se perfeitamente o estabelecimento do círculo hermenêutico: o diálogo do todo com as partes. Noutros termos, entendemos que, metonimicamente, o todo está nas partes bem como cada parte, não só é representativa do todo como também o encerra em si.

Se o todo está na parte, cada ser é total em si mesmo, pois a única totalidade possível é a visão parcial da coisa. Note-se que “parcial” aqui tem o sentido distinto de “circunstancial”. Não se pode conhecer tudo. Há, portanto, uma finitude do conhecimento, assim como há uma finitude da existência, ambos delimitados pelo horizonte do tempo.

O primeiro capítulo do romance traz à tona um narrador diferente do habitual. Ele não nos oferece uma visão panorâmica da história que começará a narrar, tampouco nos situa no tempo ou no espaço em relação à narração, menos ainda, se dispõe a caracterizar a protagonista Joana. Desse modo, temos a impressão, inicialmente, de que quem está narrando é a própria Joana.

No entanto, logo percebemos que o pretense “modo de narrar” de Joana também se diferencia daquilo que normalmente é adotado como um procedimento aplicado a uma narrativa. Ora, como expectativa de um narrador em relação à história, Joana coisa alguma nos revela sobre a sua vida, quer seja, onde nasceu ou em que circunstâncias se desenvolve a trama. Em suma, Joana também não narra, apenas mostra. Todavia, não basta afirmar que Joana mostra, porque o seu modo de mostrar também não coincide com as maneiras habituais pelas quais se mostram as coisas, isto é, os eventos não são mostrados diretamente, mas indiretamente, por meio de um filtro narrativo. No decurso da narrativa, sentimos falta de um narrador que atenda às nossas expectativas enquanto leitores. Só o que conseguimos apreender são as sensações da menina Joana ou, talvez, o fluxo de sua consciência. É possível entender que o evento narrado é refletido na consciência da “Joana-menina”. A presença da criança é dramatizada de tal maneira, que a linguagem de que ela participa é peculiarmente infantil: «A máquina do

papai batia tac-tac-tac... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa.» (Lispector, 1998, p. 13)

O termo refletor sugere a iluminação de um ponto, suscitando-nos a ideia de um palco que se abre à nossa frente, apresentando uma cena por meio da adoção de um ponto de vista deliberadamente privilegiado. A relação a ser estabelecida, na perspectiva do estudo do narrador na obra, passa a ser não mais binária (narrador/evento), mas ternária, levando-se em consideração um terceiro elemento, o refletor, que serviria como uma espécie de mediador entre os dois primeiros.

O que acontece nesta narrativa é o afastamento do narrador em favor do refletor, que apresenta como consequência direta a forma de representação cênica, fixando-se, assim, os olhos do leitor no aqui e no agora. O recurso consiste no que poderíamos denominar *ante oculus ponere* (por diante dos olhos), por oposição ao modo de narrar do romance tradicional, qual seja, o de privilegiar a sucessão ou a justaposição dos acontecimentos da narrativa. Este recurso narrativo, que consta de diversos manuais de literatura como oriundo do barroco, é retomado frequentemente pela literatura do século XX. Acrescem-se a estas características, a oralidade e a dramaticidade, relegadas a um segundo plano pelos romances tradicionalmente descritivos.

Oralidade e dramaticidade se nos apresentam como formas de presentificar todos os acontecimentos, sejam eles passados ou presentes, narrados ou encenados. Inevitavelmente, conclui-se que esta maneira de mostrar faz com que o romance deixe de ser um gênero meramente narrativo (no sentido tradicional do termo) e passe a ser um gênero predominantemente dramático. E neste sentido é que entendemos a afirmativa de Lubbock, segundo a qual, a partir de Henry James, o gênero narrativo do romance sofre uma radicalização da sua função dramática, assumindo o ponto de vista como uma função dominante da narrativa.

Observa-se, sobretudo, a substituição da narrativa progressiva de eventos consecutivos pela sequência descontínua de imagens e, ainda, a adoção de uma perspectiva privilegiada para narrar a história, transformando as páginas do livro num palco onde o que se encena é anteriormente filtrado por um dos personagens. O drama estático representado pelos atores (personagens) torna a narrativa menos abstrata por natureza, projetando diretamente a ação aos olhos do leitor. Todos estes indícios nos levam a acreditar que, tal como ocorre no teatro ou na linguagem cinematográfica, a focalização de

um objeto, de uma personagem ou de um evento é modificada conforme a ênfase que é dada àquele objeto no momento.

## O conhecimento da narrativa

A situação narrativa é um fator determinante para a concepção do romance como forma de conhecimento. Não um conhecimento de cunho racionalista, lógico-formal, mas de um conhecimento de ordem existencial e simbólico.

Como uma das implicações hermenêuticas que depreendemos deste tipo de narrativa, entendemos a função do refletor como a de uma *persona*, uma máscara: o narrador se despersonaliza para personificar a voz de uma personagem. Neste recurso de despersonalização, aparentemente apenas de ordem técnica, está implícito o questionamento do conceito segundo o qual a verdade é a expressão de uma subjetividade. Enquanto, na narrativa tradicional, o narrador paira sobre as personagens, dominando especialmente o universo ficcional, na narrativa clariciana, a hierarquia do narrador é rompida em favor da verdade que é desvelada paulatinamente pela própria situação narrativa. No primeiro caso, a verdade vem a ser uma subjetividade sobre as outras subjetividades. No segundo, ao contrário, a ênfase encontra-se na subjetividade dramática da personagem, isto é, na alteridade: o “eu” da ficção clariciana é o “outro”, apresentado formalmente na narrativa pela adoção do estilo indireto livre. Este “fazer falar a voz do outro” revela que a subjetividade da protagonista é ambígua, evidenciando-se a demanda pelo sentido de sua própria existência.

O ponto de vista como função dominante não deve ser interpretado apenas como uma técnica narrativa. Esta opção da ficção contemporânea e, particularmente, das personagens de Clarice Lispector, constitui uma resposta à noção clássica de organicidade da obra de arte. Tal concepção pressupõe mais outras três noções básicas que, a princípio, deveriam nortear a estrutura de uma obra de arte clássica: a unidade (conceito fundamental e gerador dos outros); a causalidade e a finalidade. Unidade implica substância, princípio único e unificante da multiplicidade do real, donde se conclui que é a unidade que organiza o todo, isto é, supõe-se que deva haver um princípio construtor de todos os fenômenos. Se o todo deve organizar-se tal como princípio constitutivo das partes, entende-se que há, portanto, uma relação de simetria direta entre estas e aquele. A simetria direta, conforme entendemos, não

persiste na narrativa contemporânea, onde a unidade compõe-se não só do orgânico, na aceção de organizado simetricamente, mas do não-orgânico, do que foi deliberadamente destituído de uma sequência lógica e causal.

O que seria, no romance em questão, o não-orgânico? Não é difícil perceber que a narrativa de Joana não se pauta na justaposição dos eventos. A sequência não é lógica, assim como o “texto” da consciência da personagem. A inserção destes fluxos de consciência, em meio aos acontecimentos, é responsável pela quebra da organicidade da obra.

Não mais havendo uma verdade absoluta proferida por um sujeito único, residente no princípio, um único ser não pode mais ser consagrado como detentor da verdade. Considerando-se o romance como forma de conhecimento, do ponto de vista da narrativa, não há mais espaço para a onisciência ou para a onipresença de um narrador supostamente conhecedor de tudo o que se passa na consciência de suas personagens ou no universo narrativo em geral. A verdade a ser buscada ou conhecida não reside mais tão-somente no ponto de vista do criador, mas no confronto direto e no diálogo permanente travado pelo criador e pelas criaturas, concretizando-se, desta maneira, o processo de velamento e desvelamento de tudo o que é ou existe.

Quanto ao primado da visão cênica, podemos afirmar que o narrador de visão panorâmica não sobrevive à derrocada dos valores tradicionais ocorrida no século XX. A verdade de que partilhamos hoje sustenta que não se pode ter uma visão absoluta do real. O real só pode ser apreendido parcialmente. Captamos aspectos dos objetos, variáveis conforme sua posição em relação à incidência de luz, nossa posição em relação a ele, enfim, a disposição deste objeto e a nossa própria disposição num dado instante. Se isto é possível dizer de um objeto, que é visível, o que dizer do invisível, o que dizer da consciência humana?

Isto posto, o modo de focalizar um dado momento da narrativa no romance de Clarice Lispector é sempre sincopado e descontínuo, privilegiando não a narrativa dos acontecimentos da vida da personagem Joana, mas aspectos particularmente significativos, instantes decisivos de sua existência. Trata-se de uma narrativa muito mais qualitativa do que propriamente quantitativa.

Não há outra forma de narrar fluxo de consciência senão de modo fragmentado, manifestando-se o dilaceramento da existência ante a temporalidade. Tal desdobramento produz um “eu” que vivencia as experiências, e outro que observa a si mesmo. Este carácter reflexivo é uma situação comum a todas as personagens de Clarice.

As quebras da estrutura do enredo apontam para o fim da estrutura do romance tradicional. O romance contemporâneo não mais se ocupa da lógica da narrativa, mas da simbologia, do efeito provocado na existência da personagem. Os blocos narrativos são, ao invés de justapostos, dissonantes entre si, de tal maneira que, entre um capítulo e outro, ou dentro de um mesmo capítulo, observam-se frequentemente diversas sínopes acentuadas pela suspensão do ritmo narrativo entre uma cena e outra.

## **O drama da linguagem**

Ao longo da narrativa, a personagem deixa transparecer a sua busca pela sensibilidade, porém, é sempre freada pelo seu racionalismo extremado. A personagem expressa essa angústia por meio da linguagem, o que quer dizer que a própria linguagem passa a ser uma personagem caótica. Daí, uma sensação de estranhamento e de angústia também no leitor, em função do descompasso no tocante ao que se espera de uma narrativa, uma sucessão de acontecimentos.

A cisão a que nos referimos pode ser observada a partir de três aspectos fundamentais: a cisão da consciência de Joana, a fragmentação de sua linguagem e o distanciamento da protagonista em relação aos demais personagens. Tais aspectos ora se separam, ora se confundem:

Consciência em crise, a introspecção é o fadário de Joana. Por uma espécie de necessidade inelutável, quanto mais ela se observa, mais se distancia de seu próprio ser. A reflexão contínua a que se entrega corta-lhe a espontaneidade dos sentimentos e incompatibiliza-a com a fruição pura e simples da vida. As palavras mesmas que ela se esforça por dominar agravam este distanciamento que a torna espectadora de si mesma e das coisas. (Nunes, 1989, p. 20)

No que tange à fragmentação existencial de Joana, este desdobramento manifesta-se quando a personagem procura comunicar-se. O dizer das palavras se dissocia dos sentimentos, não lhe permitindo expressar nem comunicar aos outros o que lhe é mais íntimo. Daí, a busca da linguagem como libertação, paradoxalmente, ocasionar um aprisionamento no dizer, que não apreende, nem tampouco exprime a dimensão das pulsões da personagem.

É neste sentido que afirmamos que a protagonista, na verdade, não estabelece diálogo, porque sua linguagem não consegue exprimir seus próprios desejos. A linguagem seria a forma de Joana se auto-observar e, mais que isso, de se autoconstituir, a tal ponto que Joana tem medo de dizer o que sente. O fato é que a linguagem e a consciência de Joana se situam na mesma instância de conflito, ou seja, seu drama só poderia ser manifesto à medida que efetivamente fosse articulado por sua expressão. É por isso que Joana não quer falar. O que quer, ao contrário, é encontrar uma forma de expressar seu sentimento dissociado da palavra.

Observa-se uma isomorfia entre o drama vivenciado pela personagem e uma espécie de drama da linguagem da narrativa, que teima em não dizer, teima em não querer dizer, como se Joana procurasse, por meio de sua linguagem, anular qualquer relação existente entre a palavra e a coisa:

É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto, mas o que eu digo. (Lispector, 1998, p. 21)

Em uma de suas primeiras abordagens, Benedito Nunes estabelece uma correlação entre o drama vivenciado pela personagem de Clarice Lispector e a “náusea” associada ao personagem do romance *A náusea*, de Jean Paul Sartre. Indubitavelmente, um drama existencial permeia todo o universo do romance. As raízes deste drama estão em consonância com o universo cindido que caracteriza a protagonista. Seu drama é existencial, porque tende a procurar as características essenciais e peculiares à existência humana. Existencial, portanto, é a própria condição da existência. A cisão da existência humana se determina a partir da tomada de consciência por parte do ser humano de que a sua existência é simplesmente absurda, ou melhor, da tomada de consciência do absurdo da existência humana. Nos termos do Existencialismo, o homem é um projeto lançado como ser-no-mundo em estado de abandono. A análise existencial é a análise do modo de ser próprio do homem como existência, uma situação caracterizada como possibilidade, sem nenhuma garantia de realização. Desta forma, a existência leva as relações do homem com o mundo e consigo mesmo a tornarem-se problemáticas. A angústia originada pelo absurdo da existência, constituída em termos de possibilidade e em estado de abandono, é o elemento que nos remete ao drama existencial de Joana e ao seu universo cindido.

A existência humana torna-se projeção. A angústia de Joana se determina nesta situação de saber que sua existência é possibilidade de ser livre. Ou seja, o sentimento de ser pura possibilidade implica ameaça imanente, ocasionando o estado de nulidade que leva à angústia. A personagem produz uma imagem de si mesma, renunciando ao narcisismo da individuação e provocando um distanciamento de caráter reflexivo. A angústia que a acomete adquire um caráter reflexivo e circular.

Cabe ressaltar ainda que a angústia, em conformidade com o pensamento existencialista, difere do medo. O medo e o temor se determinam em face de alguma coisa específica, intramundana. Já a angústia carece de objeto, sua ameaça não está em parte alguma, pois é relacionada com o Nada.

Acerca do mistério que envolve a obra de Clarice, entendemos que interpretação procura exprimir, numa linguagem lógico-discursiva, o que sua narrativa já exprimira simbolicamente. Neste sentido, podemos afirmar que qualquer interpretação sempre será insuficiente, por seu caráter alegórico.

### **A simbologia do feminino**

Como produção do ser humano, a arte é, portanto, de natureza simbólica. O símbolo reúne as partes de um todo que, em algum momento e por algum motivo, tenham-se desintegrado. Neste sentido, símbolo aponta para o: «[...] encontro ou reencontro, na aceção de uma remissão, uma busca por uma parte que promete completar algo a quem ela corresponda, integrando-a, curando-a, restabelecendo-a, sanando, enfim, os efeitos da quebra.» (Gadamer, 1985, p. 50)

Sousa (1988, p. 63), por sua vez, atribui ao “diabólico” e ao “simbólico” atitudes existenciais do homem perante o mundo. A etimologia de símbolo remete ao grego, *symbollein*, reunir, reintegrar, enquanto *diaballein* significa, literalmente, “abalar em dois”, dividir, separar.

Conclui-se, então, que o símbolo é uma conjunção. Assim, razão e emoção, claro e escuro, dia e noite, masculino e feminino são elementos apartados de um símbolo. Há dois modos de conceber estes elementos: diabolicamente, por oposição, ou, simbolicamente, pela complementariedade. O mundo cindido se define pelo antagonismo de seus contrários, de modo que suas polaridades se tornam incompatíveis. Se a diferença é a essência da identidade, o outro deveria ser visto como complementar, e não como antagônico.



As personagens da ficção clariciana em geral têm a sua personalidade cindida. Joana, protagonista de *Perto do coração selvagem*, é o exemplo máximo da angústia causada por essa cisão diabólica. A luta travada entre a sensibilidade reprimida e a racionalidade extremizada de Joana traduz sua busca em reconciliar-se com sua sensibilidade, isto é, a sua demanda pela feminilidade é uma tentativa de complementar *éros* e *lógos*, o que é um drama de cunho existencial e simbólico. O drama de Joana, na verdade, exprime o drama de toda uma civilização, que atribui uma rígida perspectiva dicotômica aos valores que, originariamente, seriam complementares.

Importa frisar que a própria natureza da relação entre masculino e feminino é de ordem simbólica. Não nos referimos, portanto, ao aspecto biológico, tampouco ao gênero, restritivamente. «Masculino e feminino são expressões do existir humano que aparecem na dimensão simbólica do ser e estar no mundo» (Cavalcanti, 1987, p. 21). O feminino, em sua essência, está ligado à transmutação, à circularidade, à relação estreita com o que é telúrico, ctônico, subterrâneo, alude à “paixão da noite” (Jaspers, 1958). O masculino, por seu turno, relaciona-se com a linearidade, a organização, a “ordem do dia” (*idem*).

Joana, como todos nós, busca resgatar esta parte, a feminina, da sensualidade, que foi reprimida, mas que resiste, insiste em permanecer para nos lembrar de que sem ela, não somos plenos, homens e mulheres. Na verdade, vivemos sob o signo da quebra de um símbolo. Em função do desequilíbrio, da falta de complementariedade, vivemos num mundo sem compaixão e intolerante ao que é diferente.

Na consciência da protagonista, assim como na sociedade sustentada pelo patriarcado, a hipertrofia do masculino (na obra, representado simbolicamente nas figuras de “O pai”, “O dia”, “Otávio”, “O casamento”, “O abrigo no homem”) fez surgir o caos feminino (“...A mãe...”, “A mulher da voz”, “Lídia”, “A víbora”, “A partida dos homens”, “A viagem”).

Ainda em termos simbólicos, podemos dizer que a literatura de Clarice é feminina, pelo fato de buscar a indeterminação da origem, do não-dito, da lacuna por oposição à especificação da definição e do conceito, ambos de natureza fundamentalmente masculina. É feminina pelo retorno à linguagem originária, à revelação epifânica, ao conteúdo terrificante da natureza em si mesma, às forças ctônicas e obscuras que subjazem à claridade da consciência humana. Nunes (1989, p. 145) assim se refere à expressão da linguagem da autora, como um «estilo de humildade, em que a assombração do silêncio tende a esvaziar a expressão verbal».

É neste sentido, pois, de *húmus*, que entendemos a literatura de Clarice como feminina: ela suplanta a linearidade da linguagem lógico-discursiva e se manifesta de maneira originária e simbólica, ao procurar conjugar a palavra e a coisa, e superar os obstáculos que se formam com a linguagem seletiva e analítica, caracteristicamente masculina. Finalmente, é feminina, por se constituir numa escrita com o corpo: «Existe em Clarice Lispector, uma poética do corpo, não ostensiva, mas subliminar, tangenciando temas e personagens». (Sá, 2000, p. 286)

A perspectiva do corpo equivale, portanto, à perspectiva do feminino, ou seja, a um resgate da feminilidade. Por isso, a estética de Clarice é também um resgate do corpo, tão aviltado pelos valores dominantes de nossa Cultura. Simbolicamente, Joana busca o coração selvagem da vida, que, por sua vez, remete-nos à:

[...] lembrança do nosso parentesco absoluto, inegável e irrevogável com o feminino selvagem, um relacionamento que pode ter se tornado espectral pela negligência, soterrado pelo excesso de domesticação, proscrito pela cultura que nos cerca ou simplesmente não ser mais compreendido. (Estés, 2018, p.19)

Ao longo da narrativa, o coração selvagem da vida não é plenamente alcançado por Joana. Não se efetiva a convergência entre a sua sensibilidade e a sua racionalidade, o que demonstra a abertura da travessia de Joana como uma projeção para o futuro: «[...] e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo.» (Lispector, 1998, p. 202)

### **Referências Bibliográficas**

- Lispector, Clarice (1998), *Perto do Coração Selvagem*, Rio de Janeiro, Rocco.
- Bastos, Fernando (1986), *Panorama das ideias estéticas do Ocidente*, Brasília, ed. UnB.
- Campos Rago, Maria José (1992), *Arte e Verdade*, São Paulo, Loyola.
- Cavalcanti, Raíssa (1987), *O casamento do sol com a lua*, São Paulo, Cultrix.
- Estés, Clarissa Pínkola (2018), *Mulheres que correm com os lobos*, Rio de Janeiro, Rocco.
- Gadamer, Hans-Georg (1985), *A Atualidade do Belo: a arte como jogo, símbolo e festa*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

- Heidegger, Martin (1990), *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70.
- Jaspers, Karl (1958), “La ley del día y la pasión de la noche”, in: *Filosofia*, Madrid, Revista de Occidente.
- Kundera, Milan (1986), *A arte do romance*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Lubbock, Percy (1976), *A Técnica da Ficção* (tradução de Octávio Mendes Cajado), São Paulo, USP.
- Nunes, Benedito (1989), *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Ática.
- Sá, Olga de (2000), *A Escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis, Vozes.
- Sousa, Eudoro de (1975), *Horizonte e Complementariedade*, Brasília, Editora Universidade de Brasília.
- \_\_\_\_\_ (1988), *Mitologia 1- Mistério e Surgimento do Mundo*, Brasília, Editora Universidade de Brasília.
- \_\_\_\_\_ (1988), *Mitologia 2 – História e Mito*, Brasília, Editora Universidade de Brasília.
- Stanzel, Franz (s.d.), *Narrative Situations in The Novel*, London, Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_ (1984), *A theory of narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.

## CLARICE LISPECTOR: DA CENTELHA DIVINA NA MATÉRIA À SALVAÇÃO NO ESPÍRITO

Marta David

“O que o humano mais aspira é tornar-se ser humano”

Clarice Lispector

Diz Clarice Lispector que “amar os outros é a única salvação individual que conhece: ninguém estará perdido se der amor e às vezes receber amor em troca”. Curiosamente, o surgimento da contracultura do New Age, que se insurge contra a sociedade capitalista e contra a guerra no Vietnam, é uma forma coletiva de buscar a salvação. Surgem os movimentos hippie, surge o por rock como forma de contestação, o pacifismo, o movimento verde, os ambientalistas, surgem formas coletivas de sobrevivência, que passam pela forma de relação do homem com o homem, mas também do homem com a natureza, a chamada ecologia sagrada.

Surgem também a nova psicologia e a nova ciência que assentam em novos paradigmas a partir dos quais o homem e o coletivo podem recorrer para explicarem a natureza, e os fenômenos da vida humana; surgem também determinadas posturas ante a religião, que se vai unir à ciência, nascendo desta ligação a física quântica que abre o consciente para além do racional, mergulhando no irracional. De acordo com a física quântica, o inconsciente do homem tem influência sobre o modo de percepção da realidade e age sobre esta, sendo que, deste ponto de vista, o homem ao colapsar o real, ao experimentar fora de si o que a sua subjetividade vê, está a criar uma realidade, tornando-se co-criador do universo.

Com a Idade do Aquário surge o *Next Age*, um movimento mais individualista, que abre caminho para uma boa recepção dos filósofos da religião que fazem livros de inter-ajuda. Com o *Next Age*, da Era Aquário, movimento não milinearista, a salvação não é coletiva é individual. Cada um tem de se salvar a si próprio. Mas essa possibilidade só é dada porque se parte do princípio de que a matéria é viva e tem uma alma; de que o homem tem um potencial divino não explorado que deve expressar através da meditação ou da prece. Para os Cristãos, a salvação está em Cristo, em descobrir cristo em nós feito homem. Para os budistas, está em alcançar o samsara.

Ao atingir este estado de iluminação, o discípulo influencia positivamente todos aqueles que o rodeiam. Portanto, este caminho parte de uma salvação individual para uma salvação coletiva.

Tal como dizem os gnósticos, o homem é um ser divino criado por Deus e quando cai na matéria perde a semelhança e a luz própria da proximidade com o divino, mas mantém a imagem a partir da qual lhe é possível procurar a salvação. Esta verdade ontológica abarca a interrogação existencial do homem que sabe o que vive, mas se lhe perguntam quem é, talvez seja, como diz Lispector, demais. O homem projeta-se nas vivências que tem e só está apto para se reconhecer a si mesmo quando cai o véu que o separa da ilusão que é a realidade e encontra a sua mais profunda interioridade. Para os mesmos, a verdade tem de ser experimentada, dá-se o primado da experiência em detrimento da afirmação dos dogmas. O homem tem em si o germe da divindade.

Parece-me que a salvação é, de fato, individual, e não a partir de modelos coletivos e abstratos através dos quais o homem age, sem ter interiorizado e vivido dentro de si cada um dos ideais ou dos arquétipos. Tem como baliza fundamental a ideia de que tem um caminho a percorrer, que é feita de contrários verdadeiros, como dois pratos de uma balança, onde figurativamente tem de discernir, escolher e se equilibrar no caminho, no sentido de se realizar, não apenas como ser humano, mas como ser divino. Essa proximidade com o divino é o que o informa do seu sentido e seta que tem de seguir para sua evolução na terra, acreditando sempre que, tal como diz Clarice Lispector, “o que verdadeiro somos é aquilo que o impossível cria em nós”, é tudo aquilo que superamos, indo para além de nós mesmos, encontrando na senda da salvação linhas e segmentos de sentimentos, pensamentos e valores que estão para além do meramente humano, integrando-se na dimensão do divino e do espírito.

É essa a meta do encontro do homem consigo próprio, é esse o propósito divino, tal como foi o de Deus quando enviou o seu filho para ser gerado em Maria por ação do Espírito Santo. Maria que representa, assim, a confiança do espírito quando ele nos toca, para além de toda a interrogação e de toda a pergunta sem resposta. Numa visão cristã, alude à primazia do espírito sobre a matéria. Numa visão teosófica, o elemento feminino é tradução do espírito que está presente na matéria, permitindo que esta se reformule a partir de si própria. É Deus em nós. E encontrar Deus é encontrar o nosso próprio caminho que é a melhor maneira de lhe sermos fiel, confiando. É ser humano. E o que o ser humano mais aspira é tornar-se ser humano.

Esta busca da salvação é também a busca da verdade humana e divina. Diz Clarice Lispector que “enquanto tiver perguntas e não houver respostas continuará a escrever”. Escrever é como um diálogo, é um jogo de ténis, lances de bolas em forma de pergunta e resposta que indo limando as nossas dúvidas, tornam o caminho mais claro e translúcido. E o maior desafio que é lançado ao homem é que, sendo este feito de mudança, pode assegurar-se que é sempre o mesmo, com a certeza de que não será o mesmo para sempre, tal como diria a autora. Como as flores dum canteiro que em cada primavera nunca são as mesmas, ou as águas do leito de um rio que é sempre o mesmo sob águas impermanentes. Há certamente uma linha que faz sentido e sobretudo um sólido alicerce, a nossa alma, que se mantém firme. Como diria Clarice Lispector, “não temo nada, nem as chuvas tempestivas, nem as grandes ventanias soltas, pois sou o escuro da noite”.

## PERTO DE CLARICE LISPECTOR: O LEITOR BENEDITO NUNES

Nádia Battella Gotlib

“...este livro que me entendeu mais do que eu me entendi.”

Clarice Lispector

Nem sempre uma obra literária que se publica ao longo de quatro décadas consegue cativar e manter a atenção regular de seus leitores. No caso de Clarice Lispector, pode-se afirmar que sua ficção conseguiu esse objetivo: o leitor Benedito Nunes acompanhou o percurso da escritora desde meados dos anos 1960, e, depois da morte da escritora, manteve uma atividade crítica de grande repercussão, graças ao cultivo de uma leitura persistente, atenta, iluminadora.

É minha intenção nesse texto tentar destacar alguns pontos dessa jornada, procurando não me deter em linhagens específicas de abordagens teóricas assumidas pelo crítico, mas alertar para as muitas e amplas direções que, nesse caminho, o crítico aponta, e que acabam por transformar o seu trabalho intelectual em atividade de amplo alcance no campo da formação da sensibilidade diante da arte literária de Clarice Lispector<sup>1</sup>.

### Tão perto, mas ainda longe: Dona Clarice

Quando Clarice Lispector chegou a Belém, em janeiro de 1944, já casada com o diplomata Maury Gurgel Valente, levava na bagagem seu primeiro romance lançado em dezembro do ano anterior, *Perto do coração selvagem*, romance que seria divulgado justamente nesse início de 1944.

Nesses tempos de segunda guerra mundial, a bonita e promissora escritora de 23 anos, ucraniana de ascendência judaica e naturalizada brasileira, vinha do Rio de Janeiro acompanhando o marido designado para ali prestar serviço pelos seis meses seguintes como agente de ligação entre o Ministério

---

<sup>1</sup> Este texto é uma nova versão, reduzida, de artigo publicado no livro *Pensamento poético – a obra de Benedito Nunes*, que reúne produção de vários autores, apresentada em comemoração aos 80 anos de Benedito Nunes, por ocasião do “Congresso Benedito Nunes, Pensador Brasileiro”, de 25 a 27 de novembro de 2009, em Belém do Pará, sob organização da Universidade do Amazonas.

das Relações Exteriores e as autoridades estrangeiras das bases militares dos Aliados sediados em Belém.

Paralelamente à rotina de esposa de diplomata, que incluía na agenda reuniões com os oficiais dos Estados Unidos ali residentes ou de passagem, e enquanto aguardava, ansiosa, a repercussão do romance pela crítica especializada que atuava na imprensa carioca, a jovem escritora mantinha algumas poucas atividades como repórter do jornal *A Noite*, embora estivesse de licença desse trabalho, em que se iniciara, aliás, nos inícios da década de 1940, no Rio de Janeiro. E estabelecia vínculos com intelectuais que residiam em Belém.

Os muitos encontros que a escritora teve com a intelectualidade paraense são relatados por um paraense que, nessa época, era um mocinho de apenas 14 anos de idade: Benedito Nunes.

Conheci Clarice Lispector, antes de conhecer a escritora e a pessoa, por um outro nome: “Dona Clarice”, que é como a chamava, sempre que a ela se referia, o prof. Francisco Paulo Mendes, seu amigo de primeira viagem. Encontraram-se em Belém, no início da década de 20, acho que em 44, ela, com o marido Maury Gurgel Valente, então a serviço do Itamaraty, hóspede do Central Hotel. Viam-se frequentemente no Café Central, um verdadeiro Café, que dava para a rua, e onde, muito mais tarde juntei-me ao grupo que ali se reunia, liderado pelo referido (Nunes, 1998, s.p.).

Mas as informações não param por aí. O moço receberia de Clarice mais informações sobre essas relações suas com os intelectuais paraenses:

O professor revelou-lhe Sartre, me diria, mais tarde, “Dona Clarice”. E a ele dirigiria o súplice recado de *Um Sopro de Vida*: “Cadê o desaparecido Francisco Paulo Mendes? Morreu? Me abandonou, achou que eu era muito importante.” Antes da Clarice real e da Clarice ficcionista, conheci a mítica, dona estelar de memorável brilho no passado do grupo (Nunes, 1998, s.p.).

O Central Hotel, construção que na época exibia certo requinte, em esquina da rua 28 de setembro com a atual Presidente Vargas, transformou-se pois em espaço de encontro propício ao enriquecimento intelectual de Clarice. (Nunes, 2005, s.p.)

De fato, a presença de Francisco Paulo Mendes seria marcante na formação intelectual da jovem romancista de 23 anos, sob a forma de sugestão



de leituras, de empréstimo de livros, de conversas sobre literatura e arte, segundo informações da própria Clarice, em cartas que envia a parentes e amigos que residiam no Rio de Janeiro.

Em carta ao amigo Lúcio Cardoso registra a rotina da sua vida em Belém, mostrando-se ora em estado de “liberdade deliciosa”, ora um tanto apreensiva em relação às críticas publicadas na imprensa carioca sobre seu primeiro romance. E menciona os novos amigos:

Encontrei aqui pessoas muito interessantes. Paulo Mendes é professor de literatura, mas não um didático. Tem grande biblioteca, conhece um bocado de coisas (...), é muito inteligente. É ótimo falar com ele sobre livros dos quais a gente gosta. Ele me emprestou os *Cahiers de Malte*, de Rilke, e pedaços escolhidos de Proust. Ele falou de você de um modo que eu gostei de ouvir (Lispector, 2002, p. 42).

Talvez tenha sido esse o primeiro passo de uma aproximação entre Benedito Nunes e Clarice: ambos moravam na mesma cidade, ainda que sem se cruzarem; e tiveram aí amigos comuns, ainda que em diferentes ocasiões.

Mas a leitura sistemática da obra de Clarice por Benedito Nunes haveria de aguardar mais algum tempo para ser processada e divulgada na imprensa e sob a forma de livros. Os primeiros artigos seriam publicados dali a 20 anos: no decorrer dos anos 1960.

## **Das primeiras publicações ao “mundo imaginário” de Clarice**

Com uma série de artigos publicados no Suplemento literário do jornal O Estado de S. Paulo, no decorrer de 1965, Benedito Nunes inaugura sua incursão crítica pela obra de Clarice. Até então os artigos que escrevia regularmente na imprensa dedicavam-se a outros assuntos e autores.

É o próprio Benedito Nunes que conta como foi esse início de leituras da obra de Clarice: “Comecei a ler a ficcionista pelos contos de *Laços de família*. Mas foi em 1964, com *A paixão segundo G. H.* que os laços da sedução literária e filosófica a ela me amarraram.” (Nunes, 1998, s.p.)

Quatro artigos sobre Clarice publicados na imprensa ao longo de 1965 são editados em forma de livro no ano seguinte, em 1966, com o título de *O mundo de Clarice Lispector*. Se esse primeiro livro sobre Clarice teve, no entanto, divulgação restrita, não é o caso da publicação dessa matéria no

volume *O dorso do tigre*, publicado em 1970, com ampla divulgação, sobretudo no meio acadêmico.

Nessa segunda publicação, que reúne, pois, matéria já publicada anteriormente na imprensa ao longo da década de 1960, e já publicada em livro em 1966, o repertório inclui, num primeiro tópico, questões de filosofia, estética e arqueologia; e, num segundo, o autor faz leitura da obra de quatro autores brasileiros: Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Fernando Pessoa e João Cabral de Melo Neto.

Interessante observar o nível de qualidade dos escritores que seleciona. E o procedimento que adota nas leituras, calcadas, sempre, num enfoque que tem a linguagem como ponto de partida e a discussão em torno da postura diante da linguagem como instrumento de investigação, em relação bem tecida filosoficamente entre o foco do que narra e o modo de percepção do que lê, dois pontos de vista que acabam dialogando nas entrelinhas da reflexão.

O crítico mantém, nesse volume, as considerações anteriores que situam a ficção de Clarice Lispector no contexto da filosofia da existência, aludindo à “intuição kirkegaardiana do caráter pré-reflexivo” e à náusea sartreana, sob a forma da angústia, tal como a concebeu Heidegger, espécie de isolamento metafísico, na insegurança da entrega à liberdade de si mesmo, em “puro *estar-aí* (Dasein)”. (Nunes, 1970, p. 95) Mas ao se deter na personagem G. H., estabelece as diferenças em relação ao personagem Roquentin, de Sartre, em *La nausée*, já que no romance *A paixão segundo G. H.*, de Clarice, a personagem libera o impulso primitivo ao se entregar a essa experiência do Absoluto e do Nada, mediante desistência da linguagem e aceitação do silêncio. “A vida se me é”, afirma a narradora personagem G. H.

As convergências com a mística, patentes na dissolução das contradições em Deus e no amor do neutro, no êxtase que se aí experimenta, amarram as considerações desse capítulo em que se detém sobretudo no percurso da personagem G. H. pela *via crucis* da paixão.

Em relação aos personagens, detecta certo esquematismo, já que são inseridos em espaços abstratos, em função do papel que desempenham enquanto seres existenciais que exercitam o poder da reflexão sobre sua própria experiência: e “assistem, muitas vezes, como espectadores, à constante metamorfose de seus estados afetivos”. (Nunes, 1970, p. 118) Advém dessa constatação, a ideia de que, nos personagens, a identidade pessoal é uma ilusão: “o Eu dos indivíduos nada tem de substancial.” (Nunes, 1970, p. 119)

A cada investida em direção ao âmago de si mesmo, segue-se o fracasso da missão: encontra-se uma outra pessoa, ou, simplesmente o outro. Está definido o ponto do percurso a partir do qual o crítico irá desenvolver, numa nova etapa, a reflexão em torno dos personagens de Clarice já enquanto manifestações de sucessivos desdobramentos.

Antonio Candido, em artigo pioneiro sobre o primeiro romance da escritora, aponta essa falácia da linguagem, ao mesmo tempo que reforça o caráter repetitivo dessa ação da escrita, remetendo ao mito de Sísifo. E registra um ponto que considero fundamental referente ao método narrativo de Clarice Lispector: o método da aproximação, como se o narrador construísse sua narrativa mediante tentativas de chegar cada vez mais perto das suas personagens nessa descoberta de caráter existencial. (Candido, 1944b)

Já Benedito Nunes, ao flagrar nos romances de Clarice Lispector a força do “sentimento da existência” dos personagens diante da matéria viva, – que, graças a seu forte “poder de existir”, suscita o processo narrativo, que acontece justamente nesse ato de “surpreender o símbolo das coisas nas próprias coisas” (Lispector, 1943, p. 46), conforme citação de Clarice em *Perto do coração selvagem* -, o crítico encontra “afinidades” existentes entre o modo de ser das coisas no mundo de Clarice Lispector e a natureza maciça, compacta, do *Em-si sartreano*, idêntico a si mesmo, como o Ser esférico de Parmênides.” (Nunes, 1970, p. 124)

O crítico desvenda aí um processo: o percurso em direção à “vida secreta” das coisas, o “descortínio do próprio Ser”, mas por um procedimento desconstrutor, no sentido de que a linguagem “desagrega, dissocia.” (Nunes, 1970, p. 124) Daí a importância dos bichos na literatura de Clarice, enquanto “existência ameaçadora, ancestral e inumana, capaz de provocar náusea.” (Nunes, 1970, p. 125) Por isso os animais nessas narrativas estão mais próximos dos descritos por Rilke do que dos criados por Kafka: não são fantásticos, mas têm relevância ontológica, entregues a sua existência e ao seu Ser. Daí também a importância do núcleo originário, “a coisa da coisa”, a “vis ativa”, o segredo, ponto extremo em que se testam os limites da própria coisa para se chegar ao silêncio, ao que não pode ser expressado.

Finalmente, num último capítulo, o crítico traz sua reflexão anterior sobre o jogo da linguagem, agora com o título de “Linguagem e silêncio”. Sua leitura desenvolve-se atenta à questão que irá nortear as investidas posteriores: uma atenção crítica voltada especificamente para – conforme título dos artigos – “o jogo da linguagem” enquanto espaço em que acontece o espetáculo estético, produto da liberdade da imaginação criadora.

Numa abordagem que se alicerça em sólida formação filosófica, patente na seleção dos autores que cita, recorre a Schiller para definir o jogo estético como produto da sensibilidade e inteligência; a Heidegger, para realçar o caráter ontológico dos jogos de linguagem, enquanto diálogo com o Ser e revelação do mundo; a Kirkegaard para remeter ao paradoxo do fracasso da existência e da linguagem, ao que não pode ser pensável e ao que a linguagem não pode exprimir; e a Wittgenstein, que remete ao silêncio, quando nada se pode falar.

No silêncio é que o crítico encontra o espaço de tradução do que parece fundamental na literatura de Clarice: a percepção do inatingível, do indizível, do inenarrável. As considerações sobre a linguagem e o ser desenvolvidas a partir da leitura, entre outros, do romance *A maçã no escuro*, levam-no diretamente ao âmago dessa questão: a tradução do inexprimível. Eis o tema central da escrita de Clarice, que, por diferentes instrumentos operacionais ligados à filosofia da linguagem, será exaustivamente analisado pela crítica das décadas seguintes.

Ressalte-se, nesse final de reflexão da parte do livro dedicada à literatura de Clarice, dois pontos que marcam a história da leitura de sua obra por Benedito Nunes: o jogo da linguagem como matéria prima dessa ficção, não só porque personagens andam à busca de expressão e comunicação, mas porque a ficção é o próprio objeto em questão; e a “técnica do desgaste”, expressão criada pelo crítico para traduzir o modo de ser desse processo, “como se, em vez de escrever, ela desescrevesse, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o “aquilo”, o inexpressado”, em direção contrária ao “estilo de acréscimo” de um Guimarães Rosa, por exemplo. (Nunes, 1970, p. 138)

*A desescritura*, esse desvestir a linguagem de uma roupagem que envolve a ‘coisa’, na tentativa de dela se aproximar, em direção ao âmago, figurada, aliás, nas cascas da cebola, ou nas asas transparentes da barata que G. H. devora, constitui um dos traços de sustentação dessa construção reflexiva. Nesse eixo de transmissão da engrenagem crítica encaixam-se as demais negações transgressoras de Clarice, a serem desenvolvidas posteriormente pela crítica: o anti-conto, o anti-romance, a anti-entrevista, a anti-página feminina, ou seja, uma anti-ficção, ou ainda, um anti-gênero narrativo, uma anti-literatura. O crítico desvela, assim, um princípio gerador do discurso a partir da desmontagem da escrita que, desse modo, aponta para as abordagens que haveriam de se desenvolver posteriormente<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Desenvolvo algumas dessas propostas em: Nádya Battella Gotlib, *Antientrevistas*; Na TV Cultura; *Clarice, uma vida que se conta*. (1995) 7ª ed. São Paulo, Edusp, 2013, p. 558-575.

## Um novo livro: *Leitura de Clarice Lispector*

A história da leitura da obra de Clarice por Benedito Nunes ganha novo passo com a publicação do livro *Leitura de Clarice Lispector*, em 1973. O leque de obras aí analisadas atualiza-se, pois incorpora desde o primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, até os contos mais recentes, reunidos no volume *Felicidade Clandestina*, de 1971. De fato, é essa a intenção do autor: fazer uma “leitura global” da obra incorporando contos e romances, de modo a apreender “o movimento próprio de sua escritura”, conforme o próprio autor anuncia da sua “Introdução” ao volume.

O que se nota, desde o primeiro capítulo, é uma organização da matéria analítica de modo didático, no melhor sentido que esse termo evoca: entra diretamente no assunto de modo eficiente. E concede especial atenção às instâncias do narrador, nas suas relações e modos de ver as personagens. Assim sendo, ao examinar o primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, anuncia as suas três características principais logo no primeiro parágrafo e grafadas em itálico: “*o aprofundamento introspectivo, a alternância temporal dos episódios e o caráter inacabado da narrativa.*” (Nunes, 1973, p. 3)

E passa então a examinar a diferença entre o narrador desse romance, que *alterna* discurso direto e indireto, como alterna tempos, presente e passado, com o narrador de *O lustre* que, diferentemente, *adere* à personagem, ambos, no entanto, fiéis ao princípio gerador dessa ficção: o caráter monocêntrico da narrativa, já que a narrativa é “desenvolvida em torno de um centro privilegiado que o próprio narrador ocupa.” (Nunes, 1973, p. 13)

Também na leitura de *A cidade sitiada* ressalta a “abstração romanesca” como um dos ingredientes do romance, já que a experiência pessoal das personagens não se acha integrada no romance nem exemplifica um meio social definido. E em *A maçã no escuro*, onde detecta duas linhas de ação – a romântica e a mística – volta à questão do ser e do dizer, mas enquanto drama da linguagem, pois a romancista, ou autor, torna-se ator “por desdobramento dramático”. (Nunes, 1973, p. 41). Esse drama da linguagem reaparece na leitura de *A paixão segundo G. H.*, mas num estágio ainda mais agônico: a narração “acompanha o processo de desapossamento do eu” que “somente pela narração consegue reconquistar-se.” (Nunes, 1973, p. 66) Desdobramentos: esse é um dos eixos que norteará a futura literatura de Clarice dos anos 1970. E a futura crítica de Benedito Nunes.

Foge dessa perspectiva a construção do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, pois o crítico aí observa a alternância entre formas de

monólogo e do diálogo, diálogo que, no entanto, ganha corpo no final da narrativa, viabilizando uma comunicação entre as pessoas.

Também ao analisar os contos de Clarice Lispector dos volumes *Laços de família*, *A legião estrangeira* e *Felicidade clandestina*, destaca a “tensão conflitiva”, sob diferentes mediações (o cego, no conto “Amor”; a fera-búfalo, no conto “O búfalo”) e configurações. Mas detém-se no mesmo procedimento do desdobramento da visão da personagem, enquanto sujeito e objeto da narrativa, que o crítico demonstra a partir das sucessivas histórias do conto “A quinta história”.

Numa segunda parte, intitulada “Da concepção do mundo à escritura”, o autor remete às considerações anteriores, já expostas numa das partes do volume *O dorso do tigre*, em que examina a obra de Clarice em função dos “motivos constantes que se repetem nos contos e romances da autora” (Nunes, 1973, p. 97). Reconhece uma íntima relação entre tais motivos, a partir da linha de continuidade da “temática marcadamente existencial”, ligada, pois, a tópicos da filosofia existencialista, mas ressalta no entanto, as diferenças, desde que essa veia existencialista encontra-se, na obra de Clarice, suplantada pela perspectiva mística.

Partindo da constatação básica de que personagens de Clarice experimentam “a violência represada dos sentimentos primários e destrutivos” (Nunes, 1973, p. 98), sem o poder de controle dessa “paixão da existência”, que se manifesta por uma aguda capacidade de reflexão, o autor delinea a tragédia da consciência de si, espelhada no ‘outro’, configurada no ‘olhar’, dramatizada em linguagem sob a forma de conflitos que se instauram a partir de tais desdobramentos. Mas o enfoque existencialista na leitura da obra de Clarice tenderia a ser paulatinamente amenizado pelo crítico.

## Clarice Lispector lê Benedito Nunes

Ele vai me considerar uma existencialista? teria ela, receosa e desgostosa, perguntado sobre minhas intenções a Nelly, quando esta lhe anunciou o Leitura. A preocupação da escritora era justificável. Nos cinco artigos da série havia exagerado a dose da náusea sartreana, corrigida na publicação seguinte à custa da acentuação sobre a tendência mística de G. H.<sup>3</sup> (Nunes, 2000, p. 47).

---

<sup>3</sup> O depoimento que Benedito Nunes me concedeu em 1998 foi publicado em 2000, com o título de “Dona Clarice”, in: Benedito Nunes, *Dois ensaios e duas lembranças*, Belém, SECULT/UNAMA, edição que aqui eu adoto para as referências bibliográficas.

Nesse depoimento de Benedito Nunes, em que menciona o convite que lhe dirige Nelly Novaes Coelho, então proprietária da editora Quíron, para editar o livro *Leitura de Clarice Lispector*, não se ressalta apenas certa apreensão de Clarice em relação à “dose” da náusea sartreana que lhe fora atribuída pelo crítico. Mais que isso, manifesta-se uma disponibilidade humilde do crítico para certos reajustes de seu percurso crítico, pronto a reformular opiniões, em atitude nem sempre frequente no nosso mundo intelectual.

E se Benedito lê e relê Clarice, Clarice lê Benedito. E faz anotações manuscritas com transcrição de alguns trechos do livro *Leitura de Clarice Lispector*, que registra em página solta, guardada por um dos seus herdeiros.

Destaca, por exemplo, logo do primeiro capítulo, intitulado “A narrativa monocêntrica”, em que o crítico refere-se à errância interior da personagem, uma afirmação sobre a personagem Joana, protagonista do primeiro romance de Clarice, *Perto do coração selvagem*: “A reflexão contínua a que se entrega corta-lhe a espontaneidade dos sentimentos e incompatibiliza-a com a fruição pura e simples da vida.” E, logo em seguida, acrescenta trecho que é continuação desse primeiro, e que a escritora registra suprimindo um trecho, que aqui transcrevo, entre colchetes: “[As palavras mesmas que ela se esforça por dominar] agravam esse distanciamento que a torna espectadora de si mesma e das coisas.” (Nunes, 1973, p. 3-4)

Além de tais constatações, que se relacionam com o conflito entre existência e linguagem, tônica da discussão desenvolvida pelo crítico, a escritora seleciona mais três pequenos trechos, todos desse primeiro capítulo em que Benedito Nunes analisa a personagem Joana com pinceladas críticas certas, que captam os traços marcantes de sua construção no romance.

A primeira delas – “um tom passional envolvente” (Nunes, 1973, p. 4) – é, na verdade, segundo o crítico, traço que advém da inquietação de Joana, inquietação que “imprime à narrativa um tom passional envolvente”. Trata-se, pois, do tom passional envolvente da narrativa, mas como consequência de uma característica da personagem em questão.

Um segundo – “sua vocação para o excesso e a desmesura” (Nunes, 1973, p. 4) – é um dos modos de o crítico traduzir o que chama de *hybris*, energia que alimenta todo um movimento de busca da escrita.

E, finalmente, a escritora registra o seguinte trecho: “À beira de uma revelação, a um passo da ação decisiva...” (Nunes, 1973, p. 4), trecho que a escritora poderia completar, com a continuação da frase do crítico: “a personagem é traída pela sua liberdade sôfrega”.

É também o próprio autor Benedito Nunes que menciona uma atitude de Clarice que pode ser considerada positiva, mas também um tanto intrigante. Ela lhe teria dito: “Você não é um crítico, mas algo diferente, que não sei o que é”. (Nunes, 2005, p. 289)

Sob esse aspecto, leitor e escritora encontram-se. E pelas mesmas razões, justifica-se a dedicatória que Clarice registra num exemplar desse livro de Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, que ela oferece ao amigo escritor Murilo Rubião: “Ao Murilo Rubião, – este livro que me entendeu mais do que eu me entendi. Clarice”<sup>4</sup>.

### Cinco perguntas

Logo após a morte de Clarice Lispector, em 1978, uma conferência de Benedito Nunes é publicada em separata da Revista de Cultura do Pará com o título de “A paixão de Clarice Lispector”. A reflexão situa a obra ficcional de Clarice num contexto mais amplo de uma linhagem histórica do romance. O autor recorre à *Estética* de Hegel, para considerar o romance como “representação épica possível numa sociedade que se tornara prosaica, organizando-se como um todo sob o império político da ordem civil e legal do Estado burguês, com o qual conflita a individualidade.” (Nunes, 1978, p. 52). E recorre ainda aos estudos das estruturas gerais do romance empreendidas por Lukacs na sua *Teoria do romance*, de 1920, para explicar o fenômeno da revolução romanesca mediante o dilaceramento da forma e a introspecção como eixo discursivo.

O que o crítico observa nos romances, a partir do primeiro deles, é como a escritora foge às regras tradicionais do jogo, praticando “o artifício da falsa autoria”, levado adiante por Daniel Defoe no século XVIII, Machado de Assis, no século XIX, Max Frisch no século XX, mas, a ponto de, em *A hora da estrela*, proceder a uma “exibição ostensiva” de tais expedientes narrativos, ao desvestir a máscara de romancista e assumir-se como personagem e narrador.

Essa “atitude de suspeição, de reserva crítica, que obriga o escritor a indagar a cada passo sobre a razão de ser, sobre o objeto e o fim de sua arte” (Nunes, 1978, p. 56), leva o crítico a indagações que irá responder, ao longo do seu

---

<sup>4</sup> O exemplar com tal dedicatória encontra-se em Belo Horizonte: Acervo de Escritores Mineiros, Arquivo Murilo Rubião, Universidade Federal de Minas Gerais.



ensaio: Por que narrar? O que narrar? Como narrar? Para que narrar? Mas eu que narro, quem sou?

O ato de narrar é levado assim a seu extremo limite de descentramento, em direção ao “outro que também somos.” E conclui: “Nenhum dos nossos escritores levou a literatura, como o fez Clarice Lispector, tão perto desse limbo do inconsciente de que se aproximaram Antoine Artaud e George Bataille, com os quais podemos compará-la do ponto de vista do fascínio da libido, do numinoso e da morte.” (Nunes, 1978, p. 66)

Se a leitura de Benedito Nunes não envereda pelo caminho da psicanálise, praticado por tantos leitores desde final do século passado, por outro lado desenha o mapa desse possível percurso, detectando recursos de que se alimenta a narrativa para sugerir e instigar tais direções.

## O drama da linguagem

Diante da interrogação sobre o que seria a produção ficcional de Clarice depois de *A paixão segundo G.H.* e de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, o crítico afirma, no final do volume *Leitura de Clarice Lispector*:

Mas com certeza a narrativa continuará sendo aquilo que os contos confirmam: o desdobramento do sujeito que se narra. Narrar é narrar-se: tentativa apaixonada para chegar ao esvaziamento do Eu sem máscara, tendo como horizonte – existencial e místico mas não mítico – a identificação entre o ser e o dizer, entre o signo escrito e a vivência da coisa, indizível e silenciosa (Nunes, 1973, p. 155).

O olhar crítico acertou. O drama da linguagem continua, sob novas configurações<sup>5</sup>. Os ensaios que o crítico insere no volume sobre Clarice que publica a seguir, em 1989, intitulado *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*<sup>6</sup>, ao examinar a derradeira ficção romanesca de Clari-

---

<sup>5</sup> Lembre-se que, nessa altura, no período que antecede a publicação desse livro, alguns trabalhos de vulto marcam a carreira crítica de Benedito Nunes dedicada ao estudo da obra de Clarice: “A paixão de Clarice Lispector: O Canto das Paixões” (1987); e a organização da edição crítica de *A Paixão segundo G.H.* (1988).

<sup>6</sup> Trata-se da reedição dos textos já publicados em *Leitura de Clarice Lispector*, de 1973, com o acréscimo de dois capítulos inéditos em livro, redigidos entre 1973 e 1982, conforme nota do próprio autor.

ce – a novela *Água viva*, de 1973, e as novelas *A hora da estrela*, de 1977 e o póstumo *Um sopro de vida*, de 1978 -, detêm-se exatamente nas novas formas desse desdobramento.

Se no capítulo intitulado “Improviso ficcional”, referente a *Água viva*, o que se ressalta é a narrativa inclassificável que caminha como variações musicais sobre o ato de escrever, com motivos aparentemente desconexos, em direção ao âmago impessoal, o “it”, o neutro, por outro lado também aí o crítico reforça sua proposição inicial, anunciada logo no seu primeiro texto sobre Clarice, quando, neste novo volume de 1989, afirma:

Para Clarice Lispector, a impossibilidade é de narrar qualquer coisa sem ao mesmo tempo narrar-se – sem que, à luz baça de seu realismo ontológico, não se exponha ela mesma, antes de mais nada, ao risco e à aventura de ser, como o *a priori* da narrativa literária, como o limiar de toda e qualquer história possível (Nunes, 1989, p. 159).

O crítico reconhece aí o espetáculo não só do ver-se narrar, mas do ser o que narra, sob a forma do improviso, com variações: é a escritura que “se desenrola ao léu de múltiplos temas e motivos recorrentes” como, por exemplo, em *Água viva*; é “improvisação da identidade do narrador fundando-se em confronto com a identidade fictícia de seu personagem” (Nunes, 1989, p. 159), em *A hora da estrela*; é improviso que se desenvolve no monólogo de cada um dos personagens, sem “correspondência entre as duas diferentes pautas verbais”, em *Um sopro de vida*.

O jogo da linguagem, anunciada por Benedito Nunes nos seus dois primeiros artigos sobre Clarice Lispector, datados de 1965, adquire, nesse final de produção ficcional de Clarice, uma configuração agônica. É o que nos expõe no capítulo “O jogo da identidade”. (Nunes, 1989, p. 170). A tríade que o crítico reconheceu na leitura sob a forma de drama de linguagem na narrativa encenada por três personagens na novela *A hora da estrela* – Macabéa, Rodrigo S. M., autora – “na verdade, Clarice Lispector”, como “identidades intercambiáveis”, é retomada na leitura de *Um sopro de vida*, entre um Autor e Ângela, um Ele e um Ela, em que Clarice também se insere, “ortônima no meio de seus heterônimos.” (Nunes, 1989, p. 170)

É no final dessa obra derradeira e agônica que o crítico encontra o epitáfio da obra da escritora, fechando, como “estela fúnebre”, o percurso de sua criação.

## Referências Bibliográficas

- Candido, Antonio (25 jun. 1944), “Língua, pensamento, literatura”. São Paulo, *Folha da Manhã*; (16 jul. 1944b), “Perto do coração selvagem”, São Paulo, *Folha da Manhã*.
- Candido, Antonio (1970), “No raiar de Clarice Lispector”. *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, p. 123-131.
- Gotlib, Nádia Battella (2013) *Clarice, uma vida que se conta*, 7 ed. São Paulo, Edusp.
- Gotlib, Nádia Battella (1988) “Um fio de voz: Histórias de Clarice”, in Lispector, Clarice, *A paixão segundo G. H.*, ed. crítica, org. Benedito Nunes, Paris, Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXème siècle; Brasília: CNPq, p. 161-195.
- Gotlib, Nádia Battella (2011), “Perto de Clarice: o leitor Benedito Nunes” in Costa Lima, Luiz e Sales Pinheiro, Victor, Victor (orgs.), *Pensamento poético – a obra de Benedito Nunes*, Rio de Janeiro, Azougue Editorial, p.119-136.
- Lispector, Clarice (s.d.), carta a Lúcio Cardoso, [Belém], Arquivo Lúcio Cardoso/Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Lispector, Clarice (1943), *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro, A Noite.
- Lispector, Clarice (1949), *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro, Editora do Autor.
- Lispector, Clarice (1961) *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora.
- Lispector, Clarice (1964), *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro, Editora do Autor.
- Lispector, Clarice (2002), *Correspondências*, org. Teresa Montero, Rio de Janeiro, Rocco.
- Nunes, Benedito, (24 jul.1965), “A náusea em Clarice Lispector”, O Estado de S.Paulo, Suplemento literário. p. 3.
- Nunes, Benedito (04 set.1965), “A paixão segundo G. H.”. O Estado de S.Paulo, Suplemento literário, p. 1.
- Nunes, Benedito (20 nov.1965), “O jogo da linguagem-I”. O Estado de S.Paulo, Suplemento literário, p. 6.
- Nunes, Benedito (20 nov.1965), “O jogo da linguagem-II”. O Estado de S.Paulo, Suplemento literário, p. 4.
- Nunes, Benedito (1966), *O mundo de Clarice Lispector*. Pref. Arthur Cezar Ferreira Reis. Manaus, Edições Governo do Estado do Amazonas.
- Nunes, Benedito (1970), *O dorso do tigre*. São Paulo, Perspectiva.
- Nunes, Benedito (1973), *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron.
- Nunes, Benedito (1978), “A paixão de Clarice Lispector”. Separada da Revista de Cultura do Pará. Número especial: 10º. aniversário. Ano 8, n. 32.
- Nunes, Benedito (1989), *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo, Ática.
- Nunes, Benedito (1998), depoimento concedido a Nádia Battella Gotlib, Belém.

- Nunes, Benedito (2000), “Dona Claricé”. *Dois ensaios e duas lembranças*. Belém, SECULT/UNAMA.
- Nunes, Benedito (set.-dez.2005a), “Meu caminho na crítica”. *Revista Estudos Avançados*. Universidade de São Paulo, v. 19, n. 55, p. 289-305.
- Nunes, Benedito (2009), *A chave do poético*, org. Victor Sales Pinheiro, São Paulo, Companhia das Letras.
- Torricono, Jucimara (2007), *Hermenêutica e crítica: o pensamento e a obra de Benedito Nunes*. São Paulo, Edusp, 2011.

## CLARICE LISPECTOR E VILÉM FLUSSER: DOIS AMANTES DA LÍNGUA PORTUGUESA, NOS 100 ANOS DO SEU NASCIMENTO

Renato Epifânio

1. Nasceram em 1920 dois dos mais improváveis amantes da língua portuguesa: Clarice Lispector e Vilém Flusser. Clarice Lispector nasceu na Ucrânia, numa pequena aldeia chamada Tchechelnik; Vilém Flusser, em Praga, na capital da actual República Checa. Ambos foram vítimas da sua condição judaica, ambos saíram da Europa, com as suas famílias, para o Brasil – Clarice Lispector, ainda criança, em 1922, com os seus pais e as suas duas irmãs; Vilém Flusser, já durante a II Guerra Mundial, no início da década de quarenta.

No Brasil, seguiram caminhos muito diferentes entre si: Clarice Lispector mais na área da Literatura, Vilém Flusser mais na área da Filosofia. Em comum, porém, desenvolveram um crescente e assumido amor pela língua portuguesa e pelas suas potencialidades – quer literárias, quer filosóficas –, muito incomum entre os lusófonos de nascença, (quase) sempre mais predispostos a desprezar a nossa língua.

2. Começemos por Clarice Lispector. Na sua obra *A Descoberta do Mundo* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984), em jeito de diário<sup>1</sup>, partilha conosco algumas passagens que expressam bem o modo como se tornou uma amante da língua portuguesa. Atentemos, por exemplo, no que escreveu a 14 de Novembro de 1970:

*Esclarecimentos – explicação de uma vez por todas*

Recebo de vez em quando carta perguntando-me se sou russa ou brasileira, e me rodeiam de mitos.

Vou esclarecer de uma vez por todas: não há simplesmente mistério que justifique mitos, lamento muito. E a história é a seguinte: nasci na Ucrânia, terra de meus pais. Nasci numa pequena aldeia chamada Tchechelnik, que não figura no mapa de tão pequena e insignificante.

---

<sup>1</sup> Como é dito na nota de apresentação da obra: “Este livro reúne, em ordem cronológica, as contribuições de Clarice que apareceram aos sábados no *Jornal do Brasil*, de Agosto de 1967 a Dezembro de 1973”.

Quando minha mãe estava grávida de mim, meus pais já estavam se encaminhando para os Estados Unidos ou Brasil, ainda não haviam decidido: pararam em Tchechelnik para eu nascer, e prosseguiram viagem. Cheguei ao Brasil com *apenas dois meses de idade*.

Sou brasileira naturalizada, quando, por uma questão de meses, poderia ser brasileira nata.

Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor. Comecei a escrever pequenos contos logo que me alfabetizaram, e escrevi-os em português, é claro. Criei-me em Recife e acho que viver no Nordeste ou Norte do Brasil é viver mais intensamente e de perto a verdadeira vida brasileira que lá, no interior, não recebe influência de costumes de outros países. Minhas crendices foram aprendidas em Pernambuco, as comidas que mais gosto são pernambucanas. E através de empregadas, aprendi o rico folclore de lá.

Somente na puberdade vim para o Rio com minha família: era a cidade grande e cosmopolita que, no entanto, em breve se tornava para mim brasileira-carioca.

Quanto a meus *r* enrolados, estilo francês, quando falo, e que me dão um ar de estrangeira, trata-se apenas de um defeito de dicção: simplesmente não consigo falar de outro jeito. Defeito esse que meu amigo Dr. Pedro Bloch disse ser fácil de corrigir e que ele faria isso para mim.

Mas sou preguiçosa, sei de antemão que não faria os exercícios em casa. E além do mais meus *r* não me fazem mal algum. Outro mistério, portanto, elucidado.

O que não será jamais elucidado é o meu destino. Se minha família tivesse optado pelos Estados Unidos, eu teria sido escritora? Em inglês, naturalmente, se fosse. Teria casado provavelmente com um americano e teria filhos americanos. E minha vida seria inteiramente outra. Escreveria sobre o quê? O que é que amaria? Seria de que Partido? Que género de amigos teria? Mistério.

Sendo que, num escrito anterior, datado de 11 de Maio de 1968, havia já redigido uma das maiores Declarações de Amor de sempre à nossa língua – ainda nas suas palavras:

#### *Declaração de amor*

Esta é uma confissão de amor: amo a língua portuguesa. Ela não é fácil. Não é maleável. E, como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a sua tendência é a de não ter sutilezas e de reagir às vezes com um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa

linguagem de sentimento e de alerteza. E de amor. A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve. Sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo.

Às vezes ela reage diante de um pensamento mais complicado. Às vezes se assusta com o imprevisível de uma frase. Eu gosto de manejá-la – como gostava de estar montada num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope.

Eu queria que a língua portuguesa chegasse ao máximo nas minhas mãos. E este desejo todos os que escrevem têm. Um Camões e outros iguais não bastaram para nos dar para sempre uma herança de língua já feita. Todos nós que escrevemos estamos fazendo do *túmulo do pensamento* alguma coisa que lhe dê vida.

Essas dificuldades, nós as temos. Mas não falei do encantamento de lidar com uma língua que não foi aprofundada. O que recebi de herança não me chega.

Se eu fosse muda, e também não pudesse escrever, e me perguntassem a que língua eu queria pertencer, eu diria: inglês, que é preciso e belo. Mas como não nasci muda e pude escrever, tornou-se absolutamente claro para mim que eu queria mesmo era escrever em português. Eu até queria não ter aprendido outras línguas: só para que a minha abordagem do português fosse virgem e límpida<sup>2</sup>.

3. Quanto a Vilém Flusser, atentemos na sua primeira grande obra, *Língua e Realidade* (São Paulo, Annablume, 1963) e, em particular, no seguinte excerto, em que as potencialidades filosóficas da língua portuguesa nos aparecem maximamente valorizadas:

De acordo com a estrutura do português, surge o significado futuro quando o infinitivo de um verbo é acrescido de um sufixo correspondente ao verbo haver conjugado no presente. O verbo haver significa originalmente algo muito próximo de ter. Houve, entretanto, um sutil deslocamento da estrutura da língua portuguesa, que está se processando ainda. No curso dessa transformação, o verbo ter vem usurpando o lugar de haver. Os dois refúgios mais importantes do haver são, atualmente, o há impessoal e a formação do futuro. Ambos estão periclitando. O há impessoal está

---

<sup>2</sup> Essa já havia sido, de resto, a razão (maior) que a levava, na década de quarenta, a solicitar junto do então Presidente brasileiro, Getúlio Vargas, a cidadania brasileira: numa carta, datada de 3 de Junho de 1942, assumira-se como alguém que “pensa, fala, escreve e age em português, fazendo disso sua profissão e nisso pousando todos os projectos do seu futuro, próximo ou longínquo” (in *Correspondências*, Rio de Janeiro, Rocco, 2002, pp. 33-34).

ameaçado pelo tem e a formação do futuro pelo verbo ir [farei = vou fazer). Muito provavelmente o haver será finalmente deposto. No caso do futuro isto acontecerá provavelmente porque a tendência da língua é substituir sufixos por verbos auxiliares. Estamos, portanto, no caso do português, diante de um conceito de futuro em vias de transformação.

Consideremos, em primeiro lugar, a forma antiga. O verbo haver, que faz surgir o significado do futuro, sugere uma propriedade, uma qualidade. Se hei algo, isto é, se tenho algo, esse algo é minha propriedade e qualifica a minha posição. O futuro, nesta forma portuguesa, é, portanto, uma propriedade, uma qualidade do presente. Se considerarmos que uma forma do passado em português é formada pelo verbo auxiliar ter, por exemplo, tenho ido, devemos concluir que este conceito acidental e qualitativo de tempo pervade toda uma face da categoria tempo na ontologia da língua portuguesa. Lembro, neste contexto, as categorias aristotélicas mencionadas no início deste capítulo. O tempo figura entre elas, como um dos acidentes. A língua portuguesa concorda, neste aspecto, com Aristóteles. As línguas alemã e inglesa discordam dele, já que nelas o futuro, conforme foi ilustrado, não é acidental, mas substancial. Entretanto, em português, o tempo revela-se como sendo uma qualidade, uma propriedade da substância. Não é, portanto, do ponto de vista aristotélico, uma categoria independente, mas uma subcategoria, já que o sistema categorial aristotélico prevê a categoria qualidade. O conceito que rege o meu pensamento quando digo irei não é, pois, categoria no sentido restrito. Não estou, propriamente, pensando em tempo. Estou pensando em uma propriedade minha, a saber, no ir que tenho ao meu dispor.

Neste sentido restrito, o tempo não é uma categoria da língua portuguesa, como o é da língua inglesa. Em português eu tenho futuro, como força, saúde ou dinheiro. Se não estou consciente disso, se não me dou conta dessa falta de categoria tempo em português, isso se deve ao arcaísmo do verbo haver, que esconde o significado ter. Somente uma análise fenomenológica como aqui esboçada faz ressurgir esse significado (pp. 115-117).

Tudo isto para concluir: “Esta autêntica revolução na estrutura ontológica do português é uma bela ilustração da força criadora que a língua possui” (p. 117).

\*

Eis o que, de resto, havia já salientado num breve mais muito incisivo ensaio, “Da Língua Portuguesa”<sup>3</sup>. Atenemos nas suas palavras:

---

<sup>3</sup> In *Revista Brasileira de Filosofia*, nº4, 1960, pp. 560-566.



O que despertou o meu amor violento [para com a língua portuguesa] não foi, como talvez muitos possam pensar, a sua forma externa, a sua melodia, a riqueza em vogais, a facilidade enganadora com a qual ela se rende à boca. Muito pelo contrário, fiquei, durante anos, repellido por essa exuberância externa, que escondeu, aos meus olhos, a sua profundidade calma e escura.

Como logo de seguida esclarece:

O meu amor nasceu quando, pela primeira vez, senti-me intimamente tocado pela trindade dos verbos ‘estar’, ‘ser’ e ‘ficar’ (...). Diante da minha visão interna, os monstros germânicos dissolveram-se no ar, as hydras gregas esconderam-se na sua lama primordial, e apareceram, sólidos, calmos, autênticos e simples, o ‘ser’, o ‘estar’ e o ‘ficar’, os pilares da ontologia.

Como logo de seguida acrescenta:

Não dúvida que a confusão mística dos pensadores existenciais alemães, e o fervor do nojo dos pensadores existenciais franceses se evaporariam, se estes se decidissem aprender o português, e acompanho com estupefação as tentativas (aliás impossíveis) de alguns escritores brasileiros de traduzir essa confusão e esse fervor para a sua língua. A confusão e o fervor são resultados das ontologias das línguas alemã e francesa, inimigas do existencialismo. A língua portuguesa, no entanto, tem uma ontologia superheideggeriana (...).

Por isso, como conclui, se forma assaz eloquente:

...todos nós, que falamos português, somos automaticamente filósofos existencialistas (...). Creio que a língua portuguesa, em sua inocência ontológica, clama por um filósofo que a possua sem violentá-la, e que proclame ao mundo as belezas do ‘ser’, do ‘estar’ e do ‘ficar’, num espécie de ‘prolegómenos a todo o futuro existencialismo’. Mas, entende-se, uma tal filosofia seria intraduzível e clamaria, portanto, no deserto.

Como muito pertinentemente observa António Braz Teixeira, no capítulo final da sua obra *A “Escola de São Paulo”*<sup>4</sup>, capítulo que tem por título, precisamente, “A ontologia linguística de Vilém Flusser”, e onde começa por se referir a este ensaio do pensador checo:

---

<sup>4</sup> Lisboa, MIL: Movimento Internacional Lusófono/ DG Edições, 2016, p. 304.

É de lamentar que, ao que se presume, visto não referir nunca nenhum deles, o pensador checo não tenha chegado a conhecer a obra de Leonardo Coimbra, em especial o livro incomparável que é *A Alegria, a Dor e a Graça* ou os textos de Álvaro Ribeiro em que se prosseguia um trabalho filológico-filosófico em muito convergente com o seu.

4. Para terminar, convoquemos, de forma breve, duas outras figuras, no caso, dois eminentes filósofos portugueses do século XX: José Enes e José Marinho. Porque também eles valorizaram maximamente as potencialidades filosóficas da língua portuguesa. No caso de José Enes, isso aconteceu até, numa primeira instância, de forma paradoxal, dado que fez decorrer esse potencial filosófico de uma alegada “pobreza” da nossa língua ou, mais exactamente, da nossa cultura – nas suas palavras:

...a pobreza da nossa cultura eximiu a nossa língua da instrumentalização linguística da razão que construiu as teologias, as filosofias, as ciências e as tecnologias. Em estado de latência, dormem nelas as potencialidades significativas de todas as culturas que a influenciaram (...). Pode ser que através dela se torne possível uma reflexão fenomenológica sobre os fundamentos ontológicos, ou seja, na direcção do recesso onde se recata o ser<sup>5</sup>.

Como escreveu ainda:

País litoral, a nossa função histórica foi a de ser porto. Porto de saída, mas também de chegada. Extremamente marginais, não poderíamos deixar de ser um espaço de *passagem*, que é o sentido de *porto* e *porta*, para sair e para entrar. Por isso mesmo, não alcançámos a concentração criadora de uma cultura, original no conteúdo e nas formas. A nossa cultura resultou da deposição dos elementos importados e exportados. Nela se estratificam, interpenetram e integram, mediante a língua, as influências vindas, principalmente, do lado donde se partia para fora da Europa. A grande filosofia, a grande ciência e a grande técnica não encontraram em nós o seu berço. Mas, em contrapartida e por este mesmo facto, não tiveram origem em nós os grandes males do mundo nem o extremo perigo que hoje o ameaça e nos atinge também a nós (*ibid.*, p. 40).

Neste ponto em grande afinidade com José Enes, falou José Marinho, por diversas vezes, da “via aberta do pensamento português e da filosofia

---

<sup>5</sup> *Linguagem e Ser*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003, 1983, p. 41.

portuguesa”<sup>6</sup> – ao contrário de outras tradições filosóficas, mais reféns dessa “instrumentalização linguística da razão que construiu as teologias, as filosofias, as ciências e as tecnologias”, a tradição filosófica portuguesa, pela sua “pobreza”, seria ainda uma via aberta, ou, pelo menos, não inteiramente fechada –, consideração que, de resto, estendeu às demais filosofias situadas ou nacionais – ainda nas suas palavras:

Tal qual o entendo, o sentido das filosofias nacionais é uma das formas de regresso às origens do próprio filosofar, um dos modos de distinguir a filosofia teórica e especulativa de uma filosofia cultural, livresca e universitária. Entre as duas há o abismo que medeia entre o que é vivo e o que foi<sup>7</sup>.

Ou seja, em suma: a experiência filosófica viva é, antes de mais, uma experiência linguística. Mais exactamente: a experiência linguística na sua maior acepção, tal como, de diferentes modos, Clarice Lispector e Vilém Flusser a realizaram.

---

<sup>6</sup> Cf., a título de exemplo, *Nova Interpretação do Sebastianismo e outros textos*, “Obras de José Marinho”, vol. V, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003, p. 518.

<sup>7</sup> *Estudos sobre o pensamento português contemporâneo*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1981, p. 15.





“Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa.”

*Clarice Lispector*

*Este volume, composto por uma dezena de ensaios, de investigadores portugueses e brasileiros, não esgota decerto o muito que ainda há a dizer sobre Clarice, o mundo por ela habitado, o mundo em que, sobretudo, foi inspirada pelo rompimento com o que chamou como “pacto de mediocridade com a vida”, tendo, por entre contradições, medos e afectos, a força da sua solidão.*

*Ainda assim, acreditamos que este conjunto de ensaios lança uma luz outra sobre a nebulosa da obra de Clarice.*