

FILOSOFIA E LITERATURA: A PAIXÃO DE CLARICE LISPECTOR

Benedito Nunes¹

A espécie de reversão dialética do Tempo que ocorre em todas as formas de atividade humana, e pela qual o fim de um processo esclarece o seu princípio, suspendendo a dispersão dos momentos durante os quais se efetuou e revelando-lhe o curso imanente, opera-se, de maneira particular, nas obras artísticas e literárias. Embora já se pudesse perceber delineamentos comuns aos seis romances – *Perto do Coração Selvagem*, *O Lustre*, *A Cidade Sitiada*, *Maçã no Escuro*, *A Paixão Segundo GH* e *Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* – bem como às dezenas de crônicas e contos de Clarice Lispector reunidos em *Laços de Família*, *A Legião Estrangeira e Felicidade Clandestina*, para citar só as mais importantes coletâneas de nossa autora, é *A Hora da Estrela*, que ela publicou dois meses antes de morrer, o arremate clarificador, a partir do qual podemos distinguir a linha direcional do processo de criação literária que estabelece a coesão de tantos escritos diferentes na unidade múltipla de uma só obra. Permiti-me, pois, que começando a falar-vos, um tanto abruptamente talvez, de *A Hora da Estrela*, principie esta exposição dedicada a Clarice Lispector por onde deveria concluí-la, isto é, no ponto em que cessou a vida da escritora e a sua obra se completou.

A Hora da Estrela é uma narrativa que comporta duas histórias diferentes, entrelaçadas, e dois narradores geminados, um postiço, Rodrigo S. M., que assim se apresenta como sendo o autor do livro, e outro, o autor declarado, cujo nome figura na capa e na folha de rosto, isto é, Clarice Lispector, a própria escritora, como daqui por diante passaremos a designá-la. A primeira história é a vida de uma moça nordestina, que Rodrigo S.M se propõe a contar, levado por uma necessidade compulsiva, desde o momento em que a viu casualmente: “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos”. Esses senhores a quem se dirige, estão fora do livro: somos nós, leitores, os sonsos de imaginação, epíteto equivalente ao “hypocrite lecteur” de conhecida invocação de Baudelaire no poema inicial de *Les Fleurs du Mal*. Mas também está fora do livro, quando ele se inicia, a moça nordestina, personagem que deverá entrar em cena num determinado momento e configura-se por inteiro, nascendo de uma história, da qual o autor não sabe o inteiro desenvolvimento antes de começar a contá-la, à medida que o texto se escreve: “Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Só não inicio pelo

¹ Publicado originalmente em: Almanaque. Cadernos de Literatura e Ensaio, 13, 1981, pp. 33-41

fim que justificaria o começo -como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes” – “A história – determino com falso livre arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S.M. Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “grand finale” seguido de silêncio e de chuva caindo.²

Inclui-se, portanto, entre os personagens, o próprio narrador, que ora se referirá a Macabéa – assim se chama a moça nordestina – ora a ele próprio, cuja vida se define em função dela, dos embaraços, cuidados e sentimentos que a personagem lhe inspira, e com isso interrompendo-lhe a história, entrecortada de comentários e digressões, e que evolui, hesitante, em pequenos surtos episódicos. Já pelo nome, Macabéa, abreviado em tom familiar para Maca, nome inviável que “até parece doença, doença da pele”, a moça inexpressiva, criatura sem graça nem encantos pessoais, desvalida, solteira e solitária, obtusa e enfermiça, comerciária de profissão, pertence à estirpe dos seres desamparados, frágeis e carentes, peculiar à obra da ficcionista. “O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. É dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida.”³ “Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de um sanduíche de mortadela. Mas a moça de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás – descobro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas.”⁴

A segunda história, que aparece em função da primeira, mas que a esta origina e sustenta, é, já o sabemos, a do próprio narrador imaginário. Ao refletir, porém a sua vida na da nordestina, acaba por tornar-se dela inseparável, embora ele e a personagem permaneçam distintos num confronto permanente e aflitivo, dentro da mesma situação que os une e separa. Esta situação é narrativa que está sendo feita, e cuja penosa e conflitante elaboração Rodrigo S.M nos conta. “Há poucos fatos a narrar e eu mesmo não sei ainda o que estou denunciando. Agora (explosão) em rapidíssimos traços desenharei a vida pregressa da moça até o momento do espelho do banheiro.”⁵ “Será que eu enriqueceria este relato se usasse alguns difíceis termos técnicos? Mas aí é que está: esta história não tem nenhuma técnica, nem de estilo, ela é ao deus-dará. Eu que também não mancharia por nada deste mundo com palavras brilhantes e falsas uma vida parca como a da datilógrafa.”⁶ “Estou absolutamente

² A Hora da estrela, p. 17

³ A hora da Estrela, pp.17-18

⁴ A Hora da estrela, p. 18

⁵ A Hora da estrela, p. 35

⁶ A Hora da estrela, p. 45

cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro.”⁷

A rigor, temos uma terceira história – a da própria narrativa – atribuível à competência dos dois narradores – o autor postíço e o autor declarado – e, ainda, um personagem a mais no rol dos sete que são anunciados por seus nomes, porquanto a escritora igualmente assume a condição de personagem, como revela a capciosa dedicatória da obra – dedicatória do autor, isto é, de Rodrigo S.M. pelas razões expostas, porém “na verdade Clarice Lispector”, segundo está escrito por baixo, entre parênteses – endereçada “ao antigo Schumann e sua doce Clara”, “à tempestade de Beethoven”, a Bach, a Chopin, a Stravinsky, a Marlos Nobre, a Prokofiev, etc.

Estranho livro, meândrico e tumultuoso, *A Hora da Estrela*, ao contrário dos textos anteriores de Clarice, intitulados romances, contos, novelas ou simplesmente ficção, como *Água Viva*, que antecedeu imediatamente, não declara vincular-se a nenhum gênero literário, e, trocista, sugere ao sonso leitor treze outros títulos que lhe poderiam caber com igual validade: *A culpa é minha* ou *A Hora da Estrela* ou *Ela que se arranje* ou *O Direito ao Grito* ou *Quanto ao futuro* ou *Lamento de um Blue* ou *Ela não sabe gritar* ou *Uma sensação de perda* ou *Assovio no Vento Escuro* ou *Eu não posso fazer nada* ou *Registro dos Fatos Antecedentes* ou *História Lacrimogênica de Cordel* ou *Saída Discreta pela Porta dos Fundos*.

Ilustres precedentes em nossa história literária, de Machado de Assis a Oswald de Andrade, certamente não lhe faltam. Se nos limitamos ao primeiro, que não se poupou a brincar a brincar com seus personagens e com o leitor, interrompendo a ação de seus romances para comentá-la, os que bem lhe conhecem a obra poderão confirmar, caso se recordem do Prólogo de *Memórias Póstumas de Braz Cubas*, que Machado de Assis também praticou o artifício da falsa autoria, tal qual o emprega Clarice Lispector. Trata-se de um recurso formal que visa ao mesmo efeito do velho stratagem, já usado no séc. XVIII por Daniel Defoe em *Moll Flanders* e repetido por Max Frisch em *I am not Stiller no séc. XX*, da nota introdutória com que o ficcionista, fazendo-se passar por editor, apresenta suposto manuscrito de outrem ou de autoria do personagem que criou.

Mas em *A Hora da Estrela* todos esses expedientes aparecem ostensivamente, ficando à mostra e como que em suspenso. Clarice Lispector foge às regras do jogo. Vêmo-la arrancar o seu disfarce, a máscara de romancista, e, feita personagem, declarar-se idêntica ao agente narrador. E ao mesmo tempo que as dificuldades do ato de narrar tornam-se um dos temas expressos do livro, liquida-se nele o pudor da ficção, que obriga o escritor a tentar disfarçá-la e a disfarçar-se por trás do texto. É a literatura, que se desnuda como literatura, primeiro indicando os artifícios do que se utiliza para captar o real, no que revela, com um gesto de quem se penitencia pelo que faz, os ingredientes capciosos de sua culinária, e logo em seguida, aceitando essa contingência, avalia-se a si mesmo como mimese verbal, e, sem mais esconder

⁷ A Hora da estrela, p. 84

a fragilidade dos meios disponíveis, decide arrastar os percalços de sua condição lúdica. Em vez de apenas mostrar, contrita, os disfarces que a travestem, ostentará, audaciosamente, o fingimento de que retira a sua força, com isso desencobrendo a exigência veritativa que também move a criação literária. Ao buscar a sua própria verdade, recusando-se à ideia tradicional, que igualou a imaginação à fantasia irresponsável e inconsequente, a ficção se despe, em dissídio consigo mesma e em disputa com o real, no último livro de Clarice Lispector.

Esse extremo limite atingido em *A Hora da Estrela* é um estado da ficção contemporânea, como termo da revolução romanesca operada neste século, e que, iniciada por Marcel Proust, Virgínia Woolf e James Joyce – passando por Thomas Mann e Faulkner até chegar a Jorge Luis Borges, Julio Cortazar e Guimarães Rosa – Clarice Lispector acompanhou desde o seu primeiro livro, *Perto do Coração Selvagem*, publicado em 1944, quando ela era uma jovem de 17 anos. A visão global que podemos ter em retrospecto da obra de nossa escritora, a partir de *A Hora da Estrela* que a completou, mostra-nos já em vigor nesse romance juvenil de estreia a tendência preponderante que orientou desde o início aquela revolução interna do gênero narrativo, ao cabo da qual a ficção questiona o real questionando-se a si mesma.

Embora semelhante transformação seja de todo um gênero, limitamo-nos aqui a resumir as mudanças ocorridas no romance, que possui um valor exemplar para toda a literatura de ficção. É preciso insistir num ponto: o que chamamos de romance, no sentido estrito do termo, é uma forma narrativa historicamente marcada, indissociável do modo de vida – do *ethos* individual e coletivo – da separação política entre o domínio privado e o domínio público, da cisão da cultura secularizada, no contexto da sociedade moderna, industrial e capitalista. Ao estudar, por volta de 1829, na terceira parte de sua *Estética*, dedicada à evolução da poesia, as particularidades do gênero épico, Hegel constatou que a epopeia propriamente dita havia desaparecido para dar lugar a uma espécie prosaica, em que o ideal heróico determinativo da ação é substituído pelo embate das situações privadas no campo e na cidade. Busquemos, dizia ele, as representações épicas num outro ciclo que o da epopeia. O romance – e Hegel se referia especialmente à *novela idílica*, tomando como exemplo *Hermann e Dorotéia de Goethe* – era a epopeia do mundo moderno, a 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.

Por um lado, forma prosaica e também mista, operando numa certa medida a mistura dos gêneros literários, e por outro sucedâneo dos grandes mitos em recesso, transportados para a expressão episódica de acontecimentos, constitutiva do *novelesco*, o romance, submetido ora ao mecanismo da evasão romântica, ora ao enquadramento objetivista do realismo, teve no conflito entre a individualidade e a sociedade a célula sociológica germinal de seu desenvolvimento no séc. XIX. Daí ser uma forma histórica complexa, não limitada à história da literatura, e que suscitou embaraços de conceituação estética.

Ortega y Gasset viu no romance uma expressão estética retardatária, de que Lukacs foi o primeiro a estudar as estruturas gerais num ensaio de morfologia cultural – a justamente famosa *Teoria do Romance (1920)*. As vicissitudes da sociedade moderna espelham-se nas vicissitudes da sociedade moderna espelham-se nas vicissitudes da própria forma romanesca em função do dissídio entre o subjetivo e o objetivo, entre a alma e o mundo, de que se alimenta, e que lhe impõe, como horizonte valorativo, a imagem de uma totalidade rompida a restaurar. Por mais que se desligue voluntariamente da história, o romance interioriza as carências, as projeções utópicas e os dilemas da sociedade moderna racionalizada. E quando, aumentando a carga conflitiva dos dilemas, o romance passa a exprimir a consciência dilacerada e a falta de integridade da existência humana, a sua estrutura se dilacera e se transforma. Eis o fenômeno da revolução romanesca que se processou como uma ruptura da forma, atingindo, ao mesmo tempo, o seu conteúdo – o novelesco, a matéria da narrativa – e os procedimentos comuns, estabilizados, na narração.

O dilaceramento, que levará o romance, depois do realismo naturalista, inclusive psicológico, a desdobrar-se internamente e a, voltando-se sobre si mesmo, questionar, num movimento auto-reflexivo, a sua natureza enquanto gênero, é precedido por uma concentração da mimese na experiência interior, que começa com Marcel Proust (*La Recherche du Temps Perdu*) e James Joyce (*Ulysses*), paralelamente à passagem da introspecção ao primeiro plano da narrativa. A coerência episódica dos acontecimentos no tempo objetivo, que serviu de referencial ao realismo, é suplantada nesses dois autores pelo fluxo da consciência, envolvendo a retomada do passado no presente do tempo subjetivo ou duração (*la durée*). Em ambos deixa de existir o romancista onisciente que abrangia, numa perspectiva única, as intenções dos personagens, retratando-lhes o caráter através dos motivos determinantes da ação, repartida em peripécias ou incidentes, que correspondem aos momentos de uma vida em curso, num certo meio ou em determinada ambiência. Enquanto em Proust a narração se desdobra retrospectivamente de um relato pessoal, surgindo das lembranças do narrador, que se faz personagem, os momentos da vida em curso, correspondendo a momentos de recordação, de cujo encadeamento depende a progressão do romance, em Joyce o narrador desaparece por trás dos personagens, que monologam interiormente, de tal modo que a progressão do romance resulta da conexão de múltiplos relatos em primeira e em terceira pessoa, cada um dos quais compõe uma perspectiva distinta da narração. Tanto em *La Recherche du Temps Perdu* quanto em *Ulysses* configurou-se a tendência preponderante da revolução romanesca: a passagem de consciência individual do primeiro plano da narração, como centro mimético, isto é, como limiar da apreensão ou da transfusão artística da realidade. Alcançado esse pórtico, primeira etapa de uma crise aguda, desencadeia-se o processo de desdobramento interno da própria forma narrativa. Depois de haver-se descartado da intriga em que se perdera, depois de haver começado a contar histórias que não terminam bem, o romance, diz-

nos Lévi-Strauss, resumindo de maneira lapidar esse processo, estaria fadado a mal terminar como gênero.⁸

A Hora da Estrela carrega esse fado, na obra de uma escritora que encontrou na linha de análise introspectiva da consciência individual adotada em *Perto do Coração Selvagem* o seu caminho pessoal e singular de acesso à ficção. Clarice Lispector pessoalizou e singularizou a tendência da ficção moderna a partir da qual a revolução romanesca se produziu neste século.

De fato, o predomínio da consciência individual torna-se em Clarice Lispector não apenas o centro mimético, mas também o fulcro da narrativa que podemos chamar de *monocêntrica*, enquanto centralizada na introspecção de um personagem privilegiado, com que se confunde ou tende a confundir-se a posição do narrador. Assim, nos romances de nossa escritora, a verdadeira ação é interna e nada ocorre independentemente da expressão subjetiva do protagonista, cujo aprofundamento introspectivo condiciona a estrutura da narração – o nexos entre personagens, a ordem temporal dos acontecimentos, e a perspectiva que ela encerra, ou seja, o modo pelo qual projeta o mundo e a realidade.

A ação interior dos protagonistas – seja Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, seja Virgínia, de *O Lustre*, seja ainda Martim, de *A Maçã no Escuro* – que ganha consistência em função dos sentimentos, dos desejos que exprimem e dos conflitos íntimos que os opõem aos outros, absorve a dos demais personagens, convertendo-se numa procura sem limites, numa busca ansiosa da existência verdadeira e inacessível, renovadas a cada passo pela introspecção em que se abismam, e que é a matéria ou a substância narrativa. A projeção da realidade acompanha a introspecção, e ainda quando, como também sucede em *A Cidade Sitiada*, a narração se faz na terceira pessoa, a distância entre narrador e personagem é sempre mínima, assumindo o primeiro a perspectiva do segundo.

Já o quinto romance de Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G. H.*, escrito em primeira pessoa (Eu), e que merece um registro à parte, pelo papel que desempenhou no desenvolvimento da obra de nossa romancista, é um relato confessional provocado por um simples incidente doméstico: a morte trivial de uma barata, que G.H., criatura identificada tão só por essas iniciais, esmaga na porta de um guarda-roupa do quarto de empregada do apartamento onde mora sozinha. Fascinada pelo cadáver do inseto, G.H. sofre uma espécie de “rpto da alma” – a perda ou o desapossamento do Eu – em tudo semelhante ao êxtase dos místicos, e que ela conta dificilmente para um Tu imaginário, a quem o relato inacabado se dirige. Clarice Lispector chegava nesse livro, onde a identidade da narrativa, quanto ao gênero, se problematiza juntamente com a identidade individual da narradora, ao ponto crítico da literatura contemporânea, que põe em jogo a natureza, o alcance e os limites da ficção.

Como nos grandes ficcionistas de hoje, não há mais na autora de *A Hora da Estrela* um estado de boa consciência literária. Ao sentimento de adesão confiante ao ato de escrever,

⁸ Claude Lévi-Strauss, *L'Origine des Manières de Table* (Mythologiques, III), Plon, 1968, p.106.

à entrega ao rito da criação, sucedeu uma 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. *Por que narrar? O que narrar? Como e para que narrar?* Essas indagações tornaram-se as perguntas fundamentais do narrador, que condicionam a ficção, integrando-se à sua matéria.

A obra de Clarice Lispector é de certo modo uma resposta a tais perguntas, que a seguir lhe dirigiremos.

II

Por que narrar? Antes de tudo por força de uma vocação, no sentido de *vocare*, de chamamento, que nasce de impulso irrefreável, objeto de desejo penetrando a linguagem e reproduzindo-se através do tempo. “Sinto a forma brilhante e úmida debatendo-se dentro de mim. Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer?”, diz Joana, de *Pedro do Coração Selvagem*.

Colocando os personagens em particular relação com a linguagem, essa necessidade de dizer – querer e dever – começa a manifestar-se como um arrebatamento de liberdade. É a princípio objeto vago do desejo ou um impulso sem nome que aprisiona e liberta: “Presa, presa. Onde está a imaginação? Ando sobre trilhos invisíveis. Prisão, liberdade. São essas as palavras que me ocorrem. No entanto não são as verdadeiras, únicas e insubstituíveis, sinto-o. Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome”.⁹

Desejo sem nome ou o nome do desejo em sua indeterminação, impulso erótico que se objetifica, o Eu à busca do seu outro mais profundo, personificando-se e fazendo-se personagem, o por que do narrar jamais é puro. Sempre inseparável de uma intenção expressiva, o que impulsiona o dizer em Clarice Lispector se desprende da necessidade de contar histórias, da disposição para construir um mundo de acontecimentos, inerente aos mitos, às sagas e às epopeias – do *epos* propriamente dito, que continua no gênero narrativo gerando o novelesco, seja no simples desenrolar de eventos no espaço, seja na forma biográfica de um destino individual articulando-se como experiência temporal cumulativa em torno de um núcleo de fabulação, e de que saiu a novela psicológica. Para além da mimese dos acontecimentos, a intenção de exprimir-se, excedendo a fábula, recondiciona a atitude da escritora a uma preliminar exigência lírica no uso da linguagem.

Se os primeiros romances de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, *O Lustre*, e *A Cidade Sitiada* já não são mais novelescos e se os seus dois últimos textos – *Água Viva* e *A Hora da Estrela* – já transgridem a forma tradicional do romance consolidada no século passado, os seus Contos são na verdade de pouco ou nenhum enredo. Vale a pena relê-los, mas por ter-se perdido neles a oralidade da fábula, dificilmente poderemos recontá-los a outrem. O contista tradicional como que passa adiante uma história contada, capaz de reproduzir-se de boca em boca num processo indefinido de repetição oral. Mas os contos de Clarice Lispector

⁹ *Perto do Coração Selvagem*, 2 ed, São Paulo, Livraria Francisco Alves, 1963, p. 61.

não mais suportam a condição de oralidade. Seria quase impossível, para aproveitarmos uma expressão de Walter Benjamin, contá-los “ao pé do fogo”. A história que encerram, encerra-se por sua vez numa experiência subjetiva. Sem condensar-se porém no recolhimento de um instante – o que faria da ficção um poema lírico – essa experiência, composta dos “pequenos incidentes separados, que alguém viveu um por um” (little separate incidents which one lived one by one), a que se referiu Virgínia Wolf,¹⁰ e que liga os acontecimentos uns aos outros na compenetração mútua, na solidariedade de todos os instantes que constituem o *tempo vivido da duração*, passível de distender-se episodicamente – contém uma célula novelesca em potencial.

Forma de unidade biográfica, conforme a lição permanente de Luckacs,¹¹ o romance acompanha o processo temporal da existência e enfeixa uma imagem do mundo. Ávido de realidade se autêntico, ainda quando realista não seja, nele triunfa a necessidade de narrar trabalhada por uma vontade cognoscitiva onímoda, inclusiva, que abrange a multiplicidade dos aspectos da vida humana. Dir-se-ia que a célula do novelesco em potencial que os últimos livros de Clarice Lispector conservam, tornou-se proliferante, gerando uma espécie de narrativa proteiforme, considerada *improvisado*, como *Água Viva*, que se auto-reproduz e multiplica: “Sei o que estou fazendo aqui: conto os instantes que pingam e são grossos de sangue. Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isto? Improvisado como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improvisado diante da plateia”.¹²

O romance torna-se um *impromptu* de temas, que se combinam ou se alteram em momentos distintos como na música. É somente considerando essa situação extrema que se pode tentar responder a segunda pergunta – o que narrar?

Não há matéria privilegiada para o narrador: galinha ou ovo, olhar de fera, moça nordestina ou raiz de árvore, tudo pode entrar na substância impura da ficção. Ela é história que se desdobra em histórias, comentário reflexivo, visão indagadora ou meditação visual detida nas coisas, tentando captar-lhes o modo de ser para inscrevê-las na matéria fugidia da palavra escrita, e tornando-se um *jogo de linguagem* praticado com a seriedade de uma especulação intelectual. Assim o conto intitulado *O Ovo e a Galinha*, de *A Legião Estrangeira*, é uma especulação com palavras e em torno de palavras, que termina, à força de insistência, abrindo-nos passagem para a própria coisa que se verbalizou: “De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo. Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios...”¹³ Da primeira frase, puramente descritiva, passa-se a um exercício intelectual, como jogo de linguagem, em torno da maneira de “ver” o objeto que se propõe à visão: “No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo, -Só vê o ovo quem o já tiver visto. – Ao

¹⁰ Virgínia Woolf, *To The Lighthouse*, Nova Iorque, Harcourt Brace, p. 73.

¹¹ Georg Lukacs, *La Théorie du Roman*, Paris, Ed. Gonthier, 1963, p. 72

¹² *Água Viva*, p. 26.

¹³ *A Legião Estrangeira* (contos e crônicas), Editora do Autor, 1964, p.55.

ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. – Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. – Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. – Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. – O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe”.¹⁴

Descendo à negação de objeto, o jogo da linguagem prossegue sob a aparência de uma fantasia onírica, que tira partido do repertório das frases feitas, dos lugares-comuns, dos disparates e do paradoxo: “O cão vê o ovo? Só as máquinas veem o ovo. O guindaste vê o ovo... Ao ovo dedico a nação chinesa. O ovo é uma coisa suspensa. Nunca pensou. ... Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei... O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito”. As frases sucedem-se e misturam-se num ritmo febril e alucinatório, retomado de parágrafo a parágrafo, ao longo de cadeias de significantes em que a palavra *ovo* é reiterada: “Olho o ovo com um só olhar.../Ver o ovo é impossível.../ O ovo não existe mais.../ O ovo é uma coisa suspensa.../ O ovo é uma exteriorização.../ O ovo é a alma da galinha.../ O ovo é coisa que precisa tomar cuidado//// Com o tempo o ovo se tornou um ovo de galinha.../ etc, etc.”¹⁵

Tomamos a palavra “jogo”, na expressão antes empregada, no sentido de uma prática poética de mobilização das palavras sem visar ao seu uso comunicativo corrente. Jogar com as palavras nem sempre é uma atividade vã. Aqui, como nos textos poéticos, o entrechoque entre os significantes – que seriam as imagens – e os significados – as representações ou os conceitos – abre um hiato de silêncio, espécie de momento contemplativo, indizível, conquistado à superfície resvalante das frases, e que, inenarrável, já não pode articular-se em palavras, convidando o leitor a uma atitude receptiva, de absorção no objeto sobre o qual se especula. Nos seus romances, Clarice Lispector procura alcançar esse intervalo de silêncio.

Em *A maçã no escuro*, por exemplo, são frequentes os momentos de discórdia silencioso, de paragem contemplativa, de fruição visual das coisas, que se tornam enigmáticas e indecifráveis, quanto mais no texto se confundem à simples descrição e à meditação. Nesse romance, que é um longo e tortuoso inquérito sobre a condição humana, não há distinção entre *descrever* e *meditar*. Seu personagem, Martim, vê aquilo que não pode entender, e alcança, pela falta mesma de compreensão, uma evidência transtornante que não será capaz de traduzir em palavras: “O que via apenas? que tudo era um prolongamento suave de tudo, o que existia unia-se ao que existia, as curvas se faziam repletas, harmoniosas, o vento comia as areias, batia inútil contra as pedras. É bem verdade que, de um modo estranho, quando não se entendia, tudo de tornava evidente e harmonioso, a coisa era bastante explícita. No entanto, olhando, ele tinha dificuldades de compreender aquela evidência de sentido. Como se tivesse que divisar uma luz dentro de uma

¹⁴ *A Legião Estrangeira* (contos e crônicas), idem, p.55

¹⁵ *A Legião Estrangeira* (contos e crônicas), idem, pp. 55-57.

luz”.¹⁶

Tudo então pode ser narrado, mas tendendo para o inenarrável em que tudo culmina. O que quer que se narre, é sempre uma figura do mundo, a parcela discernível de uma cadeia ilimitada de eventos que o ficcionista desenrola elo após elo, sobre um fundo vazio a preencher. As simples histórias não bastam; elas são sempre partes dependentes de outras histórias que as englobam numa sucessão infindável. Quem conta, mesmo perdendo os fios da oralidade, transforma o encanto ingênuo das noites de Scheerezade na ciência do mecanismo noturno do contar. Narrar uma história é recomeçar *As Mil e Uma Noites*.

Como pois narrar? Para responder a essa terceira pergunta, bastaria combinar as duas respostas anteriores. A necessidade expressiva levando ao *improviso* e a prática poética à proliferação ilimitada da substância narrada – a multiplicidade dos temas encadeados – impõem à forma algo de vital que se recusa aos florilégios da escrita, à dissipação literária, à preocupação de fazer estilo. *O improviso* verbal é, acima de tudo, um exercício existencial.

Em *Água Viva*, o *improviso*, semelhante à técnica musical da variação, alcança os temas do tempo, da morte e de Deus, submetendo-os a uma linguagem ascética, despojada, que vem de *A Paixão Segundo GH*, cuja elaboração foi para a romancista a definitiva escola da simplicidade, verdadeira catarse purificadora das galas do estilo, que permitiu dar à sua escrita uma *ética*, subordinar o uso da palavra a um voto de perpétua pobreza, predispondo-a a realçar o cru, o seco, o árido, o inóspito e o inexpressivo. Quando a arte é boa, diz-nos GH, “é porque tocou no inexpressivo, a pior arte é a expressiva, aquela que transgride o pedaço de ferro e o pedaço de vidro, e o sorriso e o grito”.¹⁷ Nesse plano, ética e estética são indistinguíveis.

Já temos aí uma resposta à quarta pergunta – para que narrar?, que toca à finalidade, ao destino da ficção. Revelar o que existe, testemunhar a vida – para expor a “tessitura do viver”, e depor em defesa da natureza humana, usando até, se preciso for, como se diz em *A Hora da Estrela*, do direito ao grito – mas contanto que o grito, expressão de revolta moral, denúncia de um estado de alienação e da sociedade que o provocou, ultrapasse o imediato e o singular, estendendo-se, num clamor incontido ao cerne da existência – eis a ética do romance e do conto, ao mesmo tempo finalidade estética da ficção. A ficção só pode desempenhar o seu papel revelador quando ela se origina do exercício da escrita, transformado num modo de relacionamento único e insubstituível com a realidade através da linguagem. Clarice Lispector escreve como um pescador que lança o anzol de suas frases entre as coisas fugidias: “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra morde a isca, alguma coisa se escreve. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se, com alívio, jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia; a palavra, ao

¹⁶ *A maçã no Escuro*, Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 3 ed, 1970, p. 111.

¹⁷ *A Paixão segundo GH*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1964, p.144.

morder a isca, incorporou-a”.¹⁸

Mas nessa pescaria agônica, luta da escritora consigo mesma e com a linguagem, não há propriamente vitória. Em sua ambiguidade, o triunfo da escrita, comportando derrotas, redundando em perdas, expõe-na a um permanente fracasso: “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 a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e não como 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. 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”.¹⁹

Movimento incessante de vai-e-vem, da escritora à sua obra e de sua obra a si mesma, que tem a força de uma paixão, escrever é, para Clarice Lispector, submissão a um processo que ela não conduz e pelo qual é conduzida. Mas em consequência desse fato coercivo, que pesa como o Fado trágico, qualquer finalidade intencional que se acrescente à narrativa tornar-se-á dependente da *finalidade sem fim*, da movência do desejo no tempo, que obriga a narrar.

A rigor, a pergunta *para que narrar?*, recebendo muitas respostas e nenhuma definitiva, remete-nos, em última instância, ao império da paixão única da linguagem, em que a vida de Clarice Lispector se consumiu: “Por que escrevo?” pergunta o fictício romancista de *A Hora da Estrela*. “Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo. Escrevo, portanto, não por causa da nordestina, mas por motivos grave de “força maior”, como se diz nos requerimentos oficiais, por `força de lei`”.

Retornemos ao fim, voltando ao último romance de Clarice Lispector, *A Hora da Estrela*, por onde começamos. Depois que a obra do qual faz parte auto-identificou-se, respondendo às perguntas que lhe dirigimos, cumpre considerar, de outra maneira, o expediente com que ali deparamos: o entrelaçamento das três histórias, a da moça nordestina, a do narrador interposto e a da própria narrativa, e o confronto do pseudo-autor com a personalidade interposta da escritora, ele e ela transformados em personagens fictícios que se identificam com Macabéa, a verdadeira personagem. O jogo de linguagem de que falamos se apresenta agora como um jogo cruzado de identidades, de máscaras trocadas. O narrador se identifica com a moça nordestina, com quem, por sua vez, sem deixar de retirar e de assinalar a sua máscara literária. Clarice Lispector termina por confundir-se, ao declarar-se autora da obra. Clarice Lispector é tão personagem quanto Macabéa.

A Hora da Estrela descerra-nos um processo de mútua conviência entre personalidade e personagem, como abismo da imaginação, mediante o qual a própria autora poderia dizer-

¹⁸ *A Legião Estrangeira*, p. 143.

¹⁹ *A Paixão segundo GH*, p. 178.

nos, glosando a frase de Flaubert a propósito de Madame Bovary: “Macabéa sou eu”. A romancista é possuída pela criatura fictícia que se agarra às suas costas, como planta parasita na árvore hospedeira: “...Ela se me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama”. Macabéa sou eu.

Em texto famosíssimo, aparecido no século XVII, um escritor solitário, René Descartes, que se dedicara, numa vida de estudos à Física e à Filosofia, firmou, depois de pôr em dúvida a existência real das coisas, o princípio de que somente o pensamento constitui certeza inabalável. Penso, logo existo. Mas eu que penso, indagava Descartes, quem sou? Parodiando-se essa passagem do texto cartesiano, poderemos atribuir a Clarice Lispector, diante do jogo de linguagem transformado num jogo de identidade, a invenção de um Cogito da narrativa – narro, logo sou – e perguntar por ela: “Mas eu que narro, quem sou?”

Essa nova pergunta, que conviria acrescentar às quatro anteriores – *por que, o que, como e para que narrar?* – também atravessa a história da revolução romanesca a que me referi no início. É que o jogo de identidade entre o narrador e seus personagens resultou do domínio da experiência subjetiva, do excesso de introspecção na mimese. Depois de *A Paixão segundo GH*, esse jogo adquire, na obra de Clarice Lispector, as proporções de um drama existencial, que elucida o sentido da paixão da linguagem que já mencionamos, e que exigiria, por sua vez, uma elucidação de caráter psicanalítico que apenas ousamos sugerir aqui. Para isso, retornamos ao estranho incidente que serve de núcleo ao relato daquele romance.

Contando-nos a experiência de desapontamento que sofreu ao contemplar uma barata morta, êxtase e descida aos infernos em que se converteu a consciência de si, o sujeito narrador em *A Paixão segundo GH* chegaria aos limites da introspecção, que marcam os limites de sua própria narrativa. Entretanto, não constatamos nesse romance a adesão da narradora ao personagem exigente que criou. Ela, G.H., que narra sua experiência, é criatura solitária em quarto vazio, sem a ninguém confrontar-se, tendo diante de si, unicamente, a massa branca do inseto esmagado a provocar-lhe um “rpto da alma”. A massa branca é vista como matéria cósmica, substancial e neutra, que atrai G.H., e que ela tenta ingerir durante o êxtase, num ato de manducação: “Agora aquilo que me apela e me chama é o neutro. Não tenho palavras para exprimir e falo então em neutro. Tenho apenas êxtase e também não é mais o que chamamos de êxtase, pois não é culminância. Mas esse êxtase sem culminância exprime o neutro de que falo.”²⁰

Ao oferecer-se em comunhão essa massa branca e neutra que leva à boca, G.H. não se identifica com um sujeito pessoal, com um Tu, que lhe fosse oposto. O seu êxtase é espelhamento no neutro, no desértico, no impessoal – a existência em terceira pessoa, nem ele nem Ela, mas o que G.H. chama de *vida divina*, e que escapa à diferença entre o masculino e o feminino, expressando-se pelo neutro pronominal, o *It* do inglês, que corresponde ao Es

²⁰ *A Paixão segundo GH*, p. 161-162.

germânico. Culminância de sua introspecção, G.H não é mais ela mesma, transformando-se num outro indeterminado que o Eu já continha. Na reflexividade verbal anômala das frases do extraordinário relato, revela-se essa estranha identificação: “O mundo *se me olha*. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas.²¹...Aquilo que eu chamava de nada era, no entanto, tão colado a mim *que me era...eu?* e, portanto, se tornava invisível como eu *me era invisível* e tornava-se um nada.²²...A vida *se me é* e eu não entendo o que digo.²³...Eu não sou Tu mas *mim és Tu*. Só por isso jamais poderei Te sentir direto: *porque és mim*.²⁴O que fizeste sou eu? e não consigo dar o passo para mim, mim que és Coisa e Tu...Dá-me o que és em mim. Dá-me o que és nos outros. Tu és o ele, eu sei, eu sei porque quando toco eu vejo o ele”.²⁵

Mais do que o relato de um caso singular de possessão, *A Paixão segundo GH* oferece-nos o substrato inconsciente do ato de narrar, como desapossamento. Quem narra, situa-se num outro lugar, *fora do centro* – um lugar descentrado em relação ao Eu. Psicanaliticamente, esse deslocamento, acompanhando o desejo do Eu, dirige-se ao inconsciente, ao Id ou It, que é neutro, e que detém o segredo de nossa identidade, da consciência de si. O Eu deseja chegar ao inconsciente, ao Outro que também somos. Foi o que Freud registrou na sentença sibilina: “*Wo Es War, soll Ich Werde*” (O que era Id, deve tornar-se Eu). Como possibilidade da existência, esse poder-ser é o horizonte do jogo de identidade na linguagem entre autor e personagem, entre a escritora e a sua escrita, que se consumou em *A Paixão segundo GH* e que prosseguiu, de outra maneira, até *A Hora da Estrela*.

Em tal possibilidade extrema da existência fundam-se a verdade da ficção de Clarice Lispector e a paixão da linguagem, matéria do drama existencial absorvido na obra. Nenhum dos nossos escritores levou a literatura, como o fez Clarice Lispector, tão perto desse limbo do inconsciente de que se aproximaram Antoine Arthaud e George Bataille, com os quais podemos compará-la do ponto de vista do fascínio da libido, do numinoso e da morte. A obra de nossa ficcionista tem um cunho sacrificial e se desenvolveu como uma *paixão* – já usando-se aqui a palavra *paixão* no sentido de padecimento inflingido, que precede a morte e a prepara. Se Eros, o desejo, impulsiona a narração, é Tanatos, a morte, que a completa, revelando-se ao final.

Quando Macabéa morre atropelada, *grand finale* de uma vida inexpressiva, é a própria escritora e não o autor fictício, que comenta, após ter arrancado o seu disfarce, a sua máscara literária: “Macabéa me matou. Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me esta morte. É que não pude evitá-la, a gente aceita tudo porque já beijou a parede. Mas eis que de repente sinto o meu último esgar de revolta e uivo: o morticínio dos pombos!!! Viver é luxo”.

²¹ *A Paixão segundo GH*, p. 66.

²² *A Paixão segundo GH*, p. 79.

²³ *A Paixão segundo GH*, p. 122.

²⁴ *A Paixão segundo GH*, p. 132.

²⁵ *A Paixão segundo GH*, p. 139.