DANIELA MERCEDES KAHN

A VIA CRUCIS DO OUTRO

ASPECTOS DA IDENTIDADE

E DA ALTERIDADE

NA OBRA DE

CLARICE LISPECTOR

*Dissertação de Mestrado apresentada à
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo, na área de Teoria Literária
e Literatura Comparada, sob a orientação da
Profa. Dra. Regina Lúcia Pontieri*

São Paulo

2000

Agradecimentos:

A Regina Pontieri pela experiência de boa alteridade que foi o processo de orientação.

A Cleusa Rios Pinheiro Passos e José Antonio Pasta Jr. pelo acompanhamento empático do projeto e as valiosas sugestões de trabalho.

A Maria Teresa Abucham pela revisão do “resumo”.

A Júlio Augusto Xavier Galharte pela revisão da dissertação.

A Elisabete Vieira Câmara e Maria Teresa Abucham pela revisão do “abstract”.

Aos meus dois grupos de estudos. Em ordem cronológica:

O grupo de literatura espanhola:

Adrián, Adriana, Angela, Graciela, Ivan, Jung, Luiza, Luzimeire, Rina, Silvio, Valéria e Virginia.

O grupo dos claricianos;

Anita, Elaine, Elisabete, Gilberto, Heron, Joel, Júlio, Maria Bacellar, Maria Lucia, Maria Teresa e novamente Regina.

A todos os outros professores e colegas da Letras, que fizeram parte da minha formação.

A Ângela e ao Luis que sempre facilitaram a vida burocrática.

A meus pais Siegmund Ulrich Kahn (1909-1994) e Ruth Kahn por me introduzirem ao mundo mágico da literatura.

A minha irmã Michaela, amiga e confidente de todas as horas.

A minhas “crianças” Babalú (desaparecida) e Argentino, pelas horas de atenção e carinho das quais tiveram que abrir mão (sob protesto).

*O desenvolvimento dessa pesquisa
tornou-se possível graças à uma
Bolsa de Aperfeiçoamento do CNPq
e à Bolsa de Mestrado da FAPESP.
Agradecimentos especiais ao
desconhecido parecerista da FAPESP
pela sensibilidade demonstrada
no acompanhamento do meu trabalho.*

A REGINA LÚCIA PONTIERI, pelo acompanhamento carinhoso e bem humorado deste projeto desde a pré-história da sua pré-história.

.

Resumo

A principal idéia exposta nesta dissertação é que tanto a forma como o conteúdo do texto de Clarice Lispector obedecem a uma configuração em que os limites entre mesmo e outro não estão claramente definidos.

O primeiro capítulo, que analisa o conto „A Quinta História“, enfoca a questão **da plasticidade da forma do texto clariciano**, mostrando como este oscila entre o rigor formal e o rechaço das convenções de gênero.

O segundo capítulo tenta rastrear, analisando uma série de textos curtos, **os modos de representação do outro**, desde as identificações mais primitivas do mesmo passando pelo reconhecimento da diferença do outro, até a representação do outro excluído pela sociedade.

Finalmente é enfocada a questão do **espaço social do outro** através do estudo das relações entre “autor(a)”, “narrador”, “personagens” e “leitor” no romance *A Hora da Estrela*. O objetivo é mostrar como a própria forma do romance tematiza a questão da falta de espaço social proposta pelo mesmo.

Abstract

The main idea exposed in this dissertation is that structure and content of Clarice Lispector's fiction follow a pattern, where the limits between the „Self“ and the “Other” are not clearly defined.

The first chapter, which analyses the short story „A Quinta História“ („The Fifth Story“) focuses on **the plasticity of Lispector's text**, showing how it wavers between accepting and rejecting the conventions of genre.

The second chapter tries to cover **the different ways of figuring the other** through the analysis of several short texts, moving from the most primitive forms of identification of self towards the recognition of the difference of “the other” up to the representation of the other as an outcast.

Finally, the last chapter focuses on the matter of **the social space of “the other”** through “author”, “narrator”, “character” and “reader” relationships in the novel *A Hora da Estrela* (*The Hour of the Star*). The aim is to show how the very structure of the novel mirrors the lack of social space proposed as the theme of the story.

As citações referentes aos textos analisados em cada capítulo desta dissertação foram extraídas das edições das obras de Clarice Lispector relacionadas abaixo.

Capítulo I:

“A Quinta História”. IN: *A Legião Estrangeira*. São Paulo, Ática (Coleção Nosso Tempo), 1987, 6a. ed., pp. 81-84.

Capítulo II:

a) “A Geléia Viva”. IN: *Para não Esquecer*. São Paulo, Siciliano, 1994, 5a. ed., pp. 98-99.

“A Geléia Viva Como Placenta”. IN: *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999, pp. 402-403.

b) “Encarnação Involuntária”. IN: *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1994, 6a. ed., pp. 166-168.

“A Vez de Missionária”. IN: *Para não Esquecer*. São Paulo, Siciliano, 1994, 5a. ed., p. 23.

c) **c.1-** “Uma História de Tanto Amor”. IN: *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1994, 6a. ed., pp. 155-158.

“Uma Galinha”. IN: *Laços de Família*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1979, 11a. edição, pp. 31-34.

c.2- “A Menor Mulher do Mundo”. IN: *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1994, 6a. ed., pp. 77-86.

“A Solução”. IN: *A Legião Estrangeira*. São Paulo, Ática (Coleção Nosso Tempo), 1987, 6a. ed., pp. 71-73.

c.3- “A Solução”. IN: *A Legião Estrangeira*. São Paulo, Ática (Coleção Nosso Tempo), 1987, 6a. ed., pp. 71-73.

Capítulo III:

A Hora da Estrela, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990, 18a. ed.

Tendo em vista as indicações da página anterior, as notas de rodapé fornecerão na maioria dos casos apenas abreviatura do título e o número da página citada.

ABREVIATURAS

<i>LF</i>	<i>Laços de Família</i>
<i>LE</i>	<i>A Legião Estrangeira</i>
<i>FC</i>	<i>Felicidade Clandestina</i>
<i>HE</i>	<i>A Hora da Estrela</i>
<i>PNE</i>	<i>Para Não Esquecer</i>
<i>DM</i>	<i>A Descoberta do Mundo</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
I-AS MIL E UMA FORMAS DO MESMO	15
II-„ESPELHO, ESPELHO MEU, EXISTE ALGUÉM MAIS TERRÍVEL DO QUE EU...”	29
A)A DEFORMAÇÃO ESSENCIAL	30
B) O ESPELHO OBLÍQUO	45
C) O ESPELHO ESTILHAÇADO	59
C.1-O OUTRO DEVORÁVEL	59
C.2-O OUTRO INDIGESTO	68
C.3-O OUTRO EXCLUÍDO	80
III-OS PERCALÇOS NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO DO OUTRO	87
INTRODUÇÃO	88
A) A RELAÇÃO AUTORA/NARRADOR	93
B) A RELAÇÃO NARRADOR/PERSONAGEM	96
C) A RELAÇÃO NARRADOR/LEITOR	105
"ATÉ TU, BRUTUS?!"	114
BIBLIOGRAFIA	117

Introdução

Debruçar-se sobre a obra de Clarice Lispector é adentrar um território reversível, onde tudo é passível de se transformar no seu oposto; onde criação e destruição se alternam no ritual do eterno retorno do mesmo. Onde a matriz primordial da linguagem se desdobra em verbo, gestando esboços de seres e formas. É confrontar-se com identidades precárias, que se agitam em constelações especulares, como as figuras de um caleidoscópio que se compõe, se decompõe e se recompõe.

O objetivo desta introdução é identificar os aspectos da relação de identidade/alteridade estudados nessa dissertação e especificar o conteúdo de cada capítulo.

Inicialmente caberiam algumas definições dos conceitos de identidade/alteridade e do modo como foram aplicados nesta dissertação.

Como seria de se esperar nesse universo de relações reversíveis identidade e alteridade aparecem como dois conceitos inseparáveis na obra de Clarice Lispector, sendo que um se define em função do outro. Isto talvez seja decorrência de um paradoxo, que parece nortear a representação da relação de alteridade na obra clariciana: a busca do outro se dá a partir de uma posição narcisista, que se caracteriza por uma dificuldade de discriminação entre **eu** e **outro**. O encontro com o outro configuraria o fracasso de uma tentativa intensa de superação desse narcisismo. Em termos da representação literária isso se concretiza na adoção de uma linguagem suficientemente sofisticada e sutil capaz de tematizar, de diversas formas e em diversos níveis, essa zona de indiferenciação, de limites borrados entre o eu e o outro. Concretiza-se também numa certa estética do fracasso na medida em que o encontro com o outro é apresentado a partir das limitações do ponto de vista do mesmo.

Concretiza-se finalmente, expressão suprema do paradoxo, ao conferir **visibilidade literária** ao „outro“ enfatizando a sua **invisibilidade** perante o olhar narcisista do „mesmo“.

A partir dessas considerações iniciais examinaram-se as quatro facetas da relação identidade/alteridade identificadas nos textos analisados:

- 1- **A relação de identidade/alteridade figural**: é a que aparece diretamente na relação entre personagens ou então nas relações que o próprio narrador enquanto personagem de ficção, estabelece com outros personagens, com o autor e com o leitor. Nesses casos o **eu** ou o **mesmo** normalmente representa o ponto de vista com o qual o leitor melhor se identifica, muitas vezes o único ponto de vista do texto. Na obra de Clarice Lispector ele freqüentemente aparece como narrador(a)/protagonista („A Quinta História“, „A Geléia Viva“, „Encarnação Involuntária“, *A Hora da Estrela*.)

Um aspecto que caracteriza a relação entre dois personagens na obra da autora é que a **identificação** com o outro muitas vezes substitui a **interação** efetiva com o outro. Esse processo de identificação do mesmo com o outro, é representado literariamente pela interposição de uma figura intermediária: trata-se do duplo do mesmo travestido com as feições do outro. Desse modo a função do segundo personagem freqüentemente acaba sendo a de catalizador da relação do primeiro personagem com o seu duplo.

- 2- **A relação de identidade/alteridade social**: o outro de classe em Clarice Lispector aparece como uma das multiplas figurações da alteridade: a alteridade sexual, a alteridade racial, a alteridade animal, etc. O mencionado paradoxo se coloca agora em termos mais amplos: ao mesmo tempo que a ficção clariciana coloca em relevo o outro excluído conferindo-lhe um lugar de destaque na

sua ficção ela também o representa como objeto de identificação do mesmo. Desse modo o acesso à diferença representada pelo outro se dá novamente pela via da indiferenciação.

- 3- **A relação de identidade/alteridade cultural:** Acha-se representada em *A Hora da Estrela* especificamente nos personagens Rodrigo e Macabéa. O escritor Rodrigo S. M. representa o dilema do intelectual brasileiro situado na intersecção entre a herança cultural estrangeira e a carência cultural nacional. Novamente temos uma identidade frágil¹ na sua dupla vinculação com o outro externo (a herança cultural estrangeira) e o outro interno (a cultura da pobreza).

A identidade/alteridade cultural tem um duplo desdobramento:

O primeiro representado pelo narrador Rodrigo S. M. ilustraria o confronto entre a cultura estrangeira e a cultura nacional. Macabéa representa o segundo nível em que a cultura nacional se desdobra em cultura de elite e cultura da pobreza.

Em ambos os níveis a convivência dos dois tipos de cultura se dá pelo estranhamento mútuo.

- 4- **A relação de identidade/alteridade de gênero:** Parece que uma das características do texto clariciano é o seu modo muito particular de subverter a convenção, tanto no plano da forma como no do conteúdo. Ele oscila permanentemente entre as convenções de gênero e a liberdade formal. Temos assim o contraste extremo entre a forma fluida de *Água Viva* e a estruturação obsessiva de „A Quinta História“. O texto „A Geléia Viva“ demonstra que esta oscilação da forma do texto clariciano

¹ Paulo Arantes coloca o dedo na ferida ao se referir à “ambivalência ideológico-moral de todo intelectual brasileiro”. Paulo Eduardo Arantes *Sentimento da Dialética*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p.45.

pode estar relacionada com uma peculiar noção de esquema corporal.

A problematização da questão do gênero todavia não se restringe à forma dos textos, ela afeta também o seu modo de publicação. Assim há uma grande quantidade de textos, publicados tanto como contos, como crônicas como ainda, em alguns casos, como trechos do romance *Uma Aprendizagem*.

A construção da identidade/alteridade na obra de Clarice Lispector parece obedecer ao duplo propósito de colocar em evidência o outro excluído e a ambivalência do mesmo ao lidar com essa situação de exclusão.

Alem do interesse que apresenta para o conhecimento da obra da autora, estudar essa forma peculiar de construção da identidade/alteridade na obra de Clarice Lispector se articula com dois temas maiores, a meu ver centrais, para compreender a construção da identidade e da alteridade na própria literatura brasileira.

O primeiro tema, da ordem da alteridade social remete à questão da cidadania em que a diferenciação entre eu e outro se dá a partir de um campo circunscrito pelos direitos e deveres de cada um. Numa sociedade considerada justa com noção de sujeito firmemente estabelecida, o limite dos direitos de cada cidadão é dado pelos direitos dos outros cidadãos. Numa sociedade de herança escravocrata como a nossa, os limites entre os diversos níveis sociais ficam esfumados. Ao invés da circunscrição clara do campo da cidadania, as relações sociais são regidas pelo favor e pela arbitrariedade. A falta de respeito pelo espaço do outro torna-se então uma conseqüência direta da impossibilidade de distinguir entre o próprio espaço e o espaço alheio.

O segundo tema, decorrente diretamente do primeiro, é a construção da identidade cultural brasileira a partir de sua vinculação com a herança cultural estrangeira por um lado e a cultura da pobreza por outro.

O primeiro capítulo, “As Mil e Uma Formas do Mesmo”, trata da questão da alteridade em “A Quinta História”. A alteridade surge aqui como uma alternativa fracassada do mesmo, que tenta desesperadamente fugir da própria essência: o ponto de vista se cinde numa tentativa de separar a experiência narrada da experiência vivida. O próprio conto por sua vez se desdobra em variantes de estilo, que, focalizando aspectos diferentes, recontam obsessivamente a mesma história.

O segundo capítulo, “Espelho, espelho meu, existe alguém mais terrível do que eu”, tenta rastrear a imagem de outro, que se constrói desde as identificações mais primitivas do mesmo passando pelo reconhecimento do outro através da sua diferença até a representação do outro excluído pela sociedade. Os textos condutores da análise são: “A geléia viva” (*Para não esquecer*), “Encarnação Involuntária” (*Felicidade Clandestina*) e “A Solução” (*A Legião Estrangeira*).

A primeira parte, “A Deformação Essencial”, analisa o texto “A Geléia Viva”, onde o eu se identifica com a matéria viva em seu estado mais indiferenciado. Sem corpo ou contornos definidos, a geléia viva aparece como um tosco duplo da própria narradora. O encontro do mesmo com o outro se concretiza numa experiência visceral de delimitação espacial, que acontece em dois níveis: a reorientação do “eu” dentro dos limites do seu corpo, e do corpo dentro dos limites do seu espaço

A segunda parte, “O Espelho Oblíquo”, estuda o texto “Encarnação Involuntária” a partir da comparação com uma versão anterior, “A Vez de Missionária”. No texto “Encarnação Involuntária” o segundo personagem

(a missionária) funciona apenas como estímulo externo para a identificação projetiva do mesmo; a identificação ocupa o lugar da interação entre personagens.

Na terceira parte, “O Espelho Estilhaçado”, é enfocada a visibilidade do outro. O rastreamento inclui desde o outro que está totalmente a mercê do mesmo (“Uma História de Tanto Amor”), passando por questões da perspectiva narrativa (“Uma Galinha” e “A Menor Mulher do Mundo”) culminando no choque entre dois pontos de vista distintos (“A Solução”). Nesse último conto a plena manifestação da alteridade do segundo personagem conduz à ruptura da identificação do mesmo que é obrigado a reconhecer o outro como aquele que é **diferente** dele. Em face da intolerância social o **outro diferente** pode converter-se no **outro excluído** conforme demonstram as personagens Almira do conto “A Solução” e Macabéa do romance *A Hora da Estrela*.

No 3º capítulo, “Os Percalços da Construção do Espaço do Outro”, procura-se mostrar, através da análise da perspectiva narrativa de *A Hora da Estrela*, como neste romance confluem os diversos níveis de alteridade estudados separadamente nos dois capítulos anteriores.

Todo texto, que se propõe a ser crítico é, por sua vez, resultado de uma relação de alteridade. A partir do embate primeiro com o texto literário, ele toma a sua forma particular, se reconhecendo nas semelhanças e diferenças dos muitos outros, sejam pessoas ou textos, que participaram do diálogo crítico. Assim, no processo de elaboração dessa dissertação a confluência de vozes alternativas representa o seu horizonte de abertura. O viés do ponto de vista da autora, a sua limitação.

I-As Mil e Uma Formas do Mesmo

As Mil e Uma Formas do Mesmo

“ A Quinta História” é um relato que ilustra o fracasso da alteridade como forma de fuga do mesmo. É o conto que se transforma em outro, mais outro e mais uma infinidade de outros, numa tentativa desesperada de escapar da própria essência. Condenado a ser sempre a mesma história, ainda que com variantes de estilo, “ A Quinta História” não se cansa de perseguir a sempre elusiva alteridade...

“ A Quinta História” aparece publicada pela primeira vez no livro de contos *A Legião Estrangeira* (1964). É republicada no *Jornal do Brasil* com o título “Cinco relatos de um tema”(26/07/1969), nome com que aparece na coletânea póstuma *A Descoberta do Mundo* (1984)². “ A Quinta História” também faz parte, juntamente com a maioria dos contos de *A Legião Estrangeira*, da coletânea *Felicidade Clandestina* (1971)³.

Trata-se, na verdade, de duas narrativas entrelaçadas: a história de uma mulher que envenena baratas, e a história que conta a história da mulher que envenena baratas. Há desde o início, uma articulação perfeita entre conteúdo e forma, linguagem e metalinguagem nesse conto que, à medida que conta, também se conta.

O modelo invocado, logo de início, é o das Mil e Uma Noites: “Embora uma única (história), seriam mil e uma, se **mil e uma noites** me dessem”⁴. O duelo da palavra com a morte presente nos contos árabes ganha uma nova dimensão no texto de Clarice: se, para Sherazade cada narrativa representa um adiamento da morte, a narradora de “ A Quinta História” sabe que sua palavra é incapaz de deter a marcha inexorável do tempo. A narradora opõe o tempo virtual das possibilidades infinitas do

² Informação devida ao colega de mestrado Júlio X. Galharte.

³ As citações que constam desse capítulo foram extraídas de: Clarice Lispector, *A Legião Estrangeira*, São Paulo, Ática, 1987, 6^a ed., pp. 81-84. Doravante só se fará constar as iniciais da obra e o número da página citada.

⁴ *LE*, p. 81.

narrar ao tempo “real” onde o limite é dado, em última análise, pelo tempo de vida da própria narradora. Mas a narradora é apenas uma projeção da autora, Clarice. O tempo da enunciação de “A Quinta História”, expandido, converte-se assim no tempo de todas as histórias narradas por Clarice. Expandido ainda mais converte-se no tempo de todos os narradores de todas as histórias, desde que o homem começou a se servir da linguagem para traduzir a sua vivência.

O conto se constrói a partir do desdobramento da própria narrativa de modo que cada história é a história anterior acrescida de novos elementos. Seguindo o modelo dos contos árabes, esta história, que trata da morte, adia constantemente o seu próprio final⁵, recusando-se a assumir uma forma finita e definitiva. A narrativa desafia assim os seus próprios limites: os limites do tempo, os limites de espaço e de gênero... o silenciamento enfim da própria voz narrativa. Para driblar a morte o conto se fecha sobre si mesmo, transformando o fim inevitável num eterno começo.

O desdobramento da narrativa é prefigurado pelo desdobramento do título do conto. Clarice apresenta displicentemente os três títulos que, juntamente com o título geral, resumem o conto: "As Estátuas", "O Assassinato" e "Como Matar Baratas". Este resumo se dá ironicamente na ordem inversa da seqüência das histórias de modo que o efeito “As Estátuas” precede a causa "Como Matar Baratas". “O Assassinato” por sua vez apresenta o problema ético inerente ao ato de “matar baratas”. Aqui portanto já se anuncia uma disposição para subverter a ordem e a lógica

⁵ Conforme constata Maria Helena Werneck na introdução à *Felicidade Clandestina* publicada pela editora Francisco Alves referindo-se aos contos “A Quinta História” e “Duas Histórias a meu Modo”: “Entram em cena os arquétipos femininos de Penélope e Sherazade, exímias inventoras de um tempo que não se esgota porque se preenche pelo fiar e desfiar do tecido e pela narração ininterrupta de histórias que adiam o encontro com o fim da existência, garantindo, com suas habilidades de transformar a espera, a

causal do conto convencional. O jogo narrativo com os títulos reproduz assim, em miniatura, a estrutura do próprio conto: o parágrafo inicial é uma síntese de “ A Quinta História”, um mini conto, constituído apenas por títulos, embutido dentro do conto maior.⁶

Logo a seguir vem o primeiro conto, que se desenvolve a partir de uma receita para matar baratas⁷. Ao contrário do que acontece no parágrafo anterior, na história “Como Matar Baratas” a seqüência causal e temporal dos fatos é rigorosamente linear. Os acontecimentos são apresentados de forma objetiva e sucinta pela narradora em primeira pessoa, único índice de subjetividade presente nesta primeira história. Como ocorre com a narrativa convencional, o conto nuclear apresenta uma estrutura fechada com começo, meio e fim definidos: primeiro é colocado o problema: as baratas; em seguida a solução: a receita; finalmente as conseqüências da aplicação da receita: a morte das baratas. O enxugamento da ação numa narrativa lacônica, em que predominam os verbos de ação no pretérito perfeito, confere uma aparência acabada, definitiva aos fatos apresentados. Como a narradora, personagem de si mesma, que coloca em prática a receita do veneno, essa primeira história parece obedecer também a uma receita de “Como escrever um conto”, na medida em que reúne de forma quase didática os elementos contidos na fórmula mínima do conto convencional.

A história seguinte retoma o enredo através da construção da subjetividade da protagonista. Os fatos narrados continuam os mesmos, mas o foco agora se desloca de fora para dentro para mergulhar na

promessa de viver.”. Clarice Lispector, *Felicidade Clandestina*, Rio de Janeiro, 1994, 8^a ed...

⁶ E que por sua vez também sofre desdobramentos, na medida que permite agregar os dois títulos que aparecem posteriormente: o “título” deslocado “Esta casa foi dedetizada” e “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia”.

⁷ Segundo Nádía Battella Gotlib a idéia para o conto efetivamente nasceu a partir de uma receita para matar baratas que Clarice publicou na página feminina do jornal *Comício* em 8 de agosto de 1952. Conferir “ A conversa 'entre mulheres' ”.IN: Nádía Battella Gotlib, *Clarice - Uma vida que se conta*; pp.278-281.

ambigüidade dos sentimentos da protagonista. O próprio título "O Assassinato" já encerra um juízo de valor a respeito dos mesmos fatos antes relatados com distanciamento. A zelosa dona de casa transforma-se numa sinistra feiticeira movida pelo desejo de matar. Converte-se de vítima em algoz, em contraposição às baratas que de malfeitoras se transformam em vítimas. Ocorre uma progressiva identificação da narradora com as baratas. A humanização das baratas ocorre concomitantemente com a "baratização" da narradora: "Como para baratas espertas como eu ..." ⁸. Nessa identificação projetiva da narradora com as baratas os limites eu/outro, malfeitor/vítima já não estão claros. Também o limite que há entre a tomada de posição individual e coletiva está borrado, conforme assinala o uso ambíguo da expressão: "Em nosso nome..." ⁹ que aparece duas vezes no mesmo parágrafo. Em nosso nome pode ser em nome dos moradores do prédio, em nome de si e das baratas, mas também em nome da narradora e dos leitores que, dessa forma, se tornam cúmplices no ato de matar. O crime individual converte-se assim num crime coletivo. Esta desbanalização do ato de envenenar baratas ainda é reforçada pela referência ao episódio bíblico da traição de Pedro aqui simbolizado pelo cantar do galo, diversas vezes reiterado no conto ¹⁰. Ao sobrepor, ainda que parodicamente, a imagem do Cristo traído às baratas envenenadas Clarice aprofunda o aspecto ético da culpa conferindo-lhe uma dimensão mítico-religiosa: a traição da dona de casa é identificada com um episódio emblemático de traição, que marca a história da religião cristã. Mas nesta dança lenta no local do crime, onde malfeitores e vítimas trocam continuamente de posição, a traição se volta também contra a própria

⁸ *LE*, p. 83.

⁹ *LE*, p. 81 e 83.

¹⁰ O episódio da traição de Pedro é referido em todos os quatro evangelhos. Como exemplo cito Mt 26,34 "Disse-lhe Jesus: 'Em verdade te digo:- Nesta mesma noite,

narrativa na medida que expõe como falsa a postura de distanciamento e neutralidade que caracteriza a primeira história.

Mas esse processo de corrosão progressiva dos parâmetros convencionais representado pelo embate da narrativa contra a narrativa dentro da própria narrativa, manifesta-se também ao nível da linguagem. Num primeiro momento ocorre a desautomatização do significado convencional de imagens clássicas, ironicamente retomadas por Clarice, através da contaminação mútua dos elementos de linguagem: o branco, tradicionalmente a cor da pureza é aqui também a cor do veneno; o crime cometido durante à noite é, no entanto, preparado durante o dia; e principalmente...homens e baratas se tornam termos equiparados e intercambiáveis como os termos de uma equação¹¹. Ao desvestir dicotomias como dia/noite, branco/negro, homens/baratas de sua conotação convencional, ao destruir a oposição sempre apaziguadora dos termos “complementares” de linguagem, Clarice parece afirmar que a separação

antes de o galo cantar, negar-me-às três vezes’. A confirmação da profecia verifica-se logo em seguida no episódio “A negação de Pedro”(Mt 26, 69-75).

¹¹ Remeto aqui à análise anterior dessas mesmas oposições realizada por Marília Rothier Cardoso: “Na segunda história, partimos do par básico mulher/barata para examinar os semas compreendidos pelos mesmos:

MULHER/BARATA
humano/animal
dia/noite
ausência/presença

determinando as relações destes termos com o ajudante-opositor veneno, que já se apresenta como condensação de ‘mal secreto’, concluiremos que os termos situados de um lado da barra possuem os mesmos elementos caracterizadores que os que ficam do outro, logo é possível a troca, e a oposição dual não se aplica de maneira absoluta. Explicando melhor: ‘dia’- espaço onde se movem os humanos – representa a ausência de atividade determinada pelo “mal secreto”, quando as baratas desaparecem. Já ‘noite’ – tempo de repouso para os humanos – será o espaço onde a barata vai se mover impelida por seu veneno: ‘mal secreto’. Ora a história conta justamente a experiência de uma mulher que fabricou um veneno e passou a andar matando, durante a noite. Deixa de haver, portanto, diferença absoluta entre ‘mulher’ e ‘barata’, que podem então ocupar o mesmo lugar. Aí está o primeiro indício de crítica à simetria dualista, pois apresenta-se a primeira possibilidade de permuta entre os dois polos opostos do eixo.”CARDOSO, Marília Rothier. “Contribuições para uma análise da narrativa de estrutura complexa”. *Littera*, janeiro de 1974, Ano IV (10), pp. 40-41.

maniqueísta entre o bem e o mal é artificial e que por isso deve ser relativizada a partir da contaminação da própria linguagem.

Na história seguinte, "As Estátuas", a ênfase recai sobre a cena do crime. Agora a narradora congela a cena, imobilizando os personagens, transpondo assim o efeito paralisante do veneno do conteúdo para a forma do conto. O olhar narrativo parece aproximar as baratas do campo de visão da narradora (e do leitor) num processo equivalente ao de um *close* cinematográfico, revelando detalhes que antes passavam despercebidos. A aproximação baratas/humanos iniciada na história anterior se completa na comparação da morte das baratas com a destruição de Pompéia. Paralelamente se faz aqui uma significativa expansão do tempo e do espaço. O tempo que aparece como linear na primeira história, ganha uma dimensão cíclica ao remeter à oposição dia/noite na segunda e uma dimensão histórica na terceira ao se referir à destruição de Pompéia. De forma análoga o espaço se irradia a partir da área de serviço do apartamento da protagonista para abarcar o encanamento do prédio inteiro e se projetar num espaço geográfico imbuído de significação histórica tanto passada quanto recente. Inserido num espaço geográfico e num tempo histórico determinado, o grupo de baratas agora passa a representar a própria coletividade humana. A equiparação do assassinato premeditado da história anterior com uma catástrofe natural de grandes proporções é profundamente irônica: por contaminação analógica a força destruidora da natureza passa a representar o potencial destruidor do próprio homem, cuja vítima principal é ele mesmo. Ao ampliar desta forma as dimensões das personagens, do espaço e do tempo Clarice confere a um episódio aparentemente banal de dedetização doméstica a densidade de um holocausto nuclear.

Se, na história anterior, é questionado o sentido único da palavra, aqui é a fala bruscamente interrompida pela ação paralisante do veneno,

que perde o seu poder de articulação coerente de significados. A frase mutilada flutua solta no ar, a revelação da interioridade se dá nas entrelinhas de uma palavra truncada ainda que polissêmica. Ao enrijecimento do molde interno corresponde assim a palavra fraturada, que busca traduzir precariamente as lacunas da experiência interior.

A repetição periódica do crime inicial revela que este já não é mais fruto das circunstâncias ou de uma situação meramente accidental, mas sim produto de uma escolha. Esse hábito que se forma a partir da repetição constante do ato de matar constitui-se no tema da quarta história, sem título, mas que poderia chamar-se: "Esta casa foi dedetizada"¹². A nível individual, o enrijecimento da personalidade é uma defesa contra a ameaça de uma desestruturação interna que, no limite, pode transformar-se em loucura. O conto aponta ironicamente para uma saída impossível: a escolha entre o eu e a alma. Como a própria narradora, assim o homem moderno opta tragicamente pelo embrutecimento da sua sensibilidade para sobreviver. Mas a substituição do termo “matar” pela palavra “dedetizar” assinala uma mudança significativa: a dedetização transcende o âmbito da atuação individual, converte o ato de matar num hábito higiênico, numa instituição com espaço garantido no mercado de consumo. A proliferação de firmas dedetizadoras conduz à despersonalização do ato de matar e à diluição da responsabilidade individual, gerando uma atitude de alienação. A analogia entre a indústria de dedetização e a indústria da guerra se impõe¹³. O questionamento ético da linguagem evolui agora para um

¹² LE, p. 84.

¹³ A dedetização das baratas é um tema que reaparece em *A Mulher que Matou os Peixes* dessa vez adaptado ao leitor infantil: “Vocês sabem que tive uma guerra danada contra as baratas e quem ganhou nessa guerra fui eu?”

Eu fiz o seguinte: paguei um dinheiro para um homem que só faz isso na vida: matar baratas.

Esse homem faz uma coisa que se chama dedetização. Ele espalha esse remédio pela casa toda. Esse remédio tem um cheiro muito forte que não faz mal para a gente mas deixa as baratas muito tontas até que morrem.

questionamento da postura de vida do homem moderno, quer a nível individual, quer como animal político inserido dentro de uma coletividade.

O título da quinta história "Leibniz e a Transcendência do Amor na Polinésia" traduz enfim a racionalização e o deslocamento de todo o processo narrado¹⁴. O título do conto parece-se agora mais com o título de uma tese antropológica com embasamento filosófico¹⁵. O amor transformou-se em exceção e como tal num exótico objeto de estudo, num espaço igualmente exótico e deslocado como a Polinésia, talvez um dos últimos redutos do chamado paraíso terrestre. Isto é, até que também a Polinésia seja invadida por baratas e tudo comece outra vez... Novamente a clássica dicotomia homem selvagem **versus** homem civilizado acha-se comprometida, na medida em que o processo civilizatório é desmistificado como um processo de embrutecimento do ser humano. Nessa altura do processo a capacidade de amar passa a ser um privilegio do homem de exceção - o "bom selvagem"¹⁶.

Nessa oposição implícita entre o progressivo embrutecimento do homem civilizado e o "bom selvagem" aqui representado pelos nativos da

Mas parece que uma barata, antes de morrer, conta baixo às outras baratas que minha casa é perigosa para a raça delas, e assim a notícia se espalha pelo mundo das baratas e elas não voltam para a minha casa. Só seis meses depois elas ganham coragem de voltar, mas eu chamo de novo o homem dos remédios e elas fogem de novo." Clarice Lispector, *A Mulher que Matou os Peixes*, pp. 13-14.

¹⁴ Dado a seu caráter enigmático, essa quinta história representa na verdade um desafio especial dando origem às interpretações mais variadas conforme se pode deduzir a partir da fortuna crítica do conto. Gostaria de destacar aqui a interpretação de Marília Rothier Cardoso que destaca o silêncio em que desemboca esse último conto como polissemia máxima.. CARDOSO, Marília Rothier - "Contribuições para uma análise da narrativa de estrutura complexa". *Littera*, Rio de Janeiro, janeiro de 1974, Ano IV(10), pp. 30-45.

¹⁵ Esse último ironicamente por conta de Leibniz, o filósofo que sustenta justamente que a grande diferença entre alma e matéria é que a alma não pode ser dividida. Informação extraída do livro de Jostein Gaarder, *O Mundo de Sofia* (trad. João Azenha Jr.), S. Paulo, Cia. das Letras, 1995, p. 251.

¹⁶ O conto parece querer ironizar a concepção romântica do "bom selvagem" de Rousseau mostrando esta concepção como literalmente deslocada (Polinésia) no mundo atual.

Polinésia, parece também haver um eco das distopias clássicas como *1984* de George Orwell e *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley em que um estado autoritário e todo poderoso exerce controle total sobre o povo, programando a sua composição genética (Huxley) e policiando seus atos, sentimentos e até pensamentos. É um tipo de estado que consegue conviver cada vez menos com a exceção: o “bom selvagem” de Huxley acaba destruído pelo sistema, que ousa enfrentar com sua noção obsoleta de amor. A trajetória que se delineia no conto “A quinta história” começa assim com o extermínio de baratas para terminar com a destruição da própria capacidade de amar a nível individual e a nível coletivo.

Essa quinta história apresenta a desarticulação da linguagem sob um novo aspecto: se a corrosão da linguagem atingia antes a palavra tornando-a impura e depois truncava a frase, agora temos o título que não se coaduna com o texto. Nesse nível, a desarticulação da linguagem tornou-se menos óbvia, mas por isso mesmo mais insidiosa. Aqui a sofisticação dessa narrativa que foge do seu próprio conteúdo chegou ao seu grau máximo sem todavia ser capaz de modificar a história original. Tivesse a narradora mil e uma noites e milhares de recursos narrativos a sua disposição, ainda assim ela provavelmente estaria condenada a contar sempre a mesma história: a de uma mulher que envenenou baratas. Ao contar e recontar obsessivamente a mesma história, o conto de Clarice recupera no seu interior a tradição da narrativa oral tocando as raízes do mito: com esse movimento de eterno retorno à história inicial, o ato de narrar assume as proporções de um exorcismo do pecado original, converte a cena do crime numa cena primordial, remetendo ao assassinato de Abel por seu irmão Caim.

O movimento do texto é todavia oposto à direção em que aponta o título: enquanto este se desloca na direção de um tempo, de um espaço e até de um narrador virtual, aquele busca ocupar o seu lugar dentro da tradição

narrativa. A dissociação entre título e texto mostra assim um novo aspecto desse conto que se debate entre a convenção e a inovação: o conflito entre a fidelidade à tradição narrativa e a necessidade de fugir da mesma. Assim a convivência de tradição e modernidade nesse conto só se torna possível na medida em que ela se concretiza na profunda rachadura que percorre o corpo da própria produção cultural.

Essa cisão aqui explicitada a nível da relação título/texto, está também presente o tempo todo no desdobramento da perspectiva narrativa em que a narradora se constitui em seu próprio personagem. Em todo o conto é enfatizada essa distinção entre o **eu que vive a história** e o **eu que relata a história** ainda que ambos representem a mesma pessoa. Esse desdobramento da perspectiva narrativa aponta para a solução esquizofrenizante sugerida pelo próprio conto que é a escolha impossível entre o eu e a alma. Aqui o desdobramento do ponto de vista representa a necessidade da narradora de colocar um abismo entre si e sua própria experiência, de se transformar em seu próprio duplo, de se converter no **outro** para fugir de si mesma. Essa tentativa de autoalienação fracassa na medida em que a narradora como personagem de si mesma, não consegue abandonar o discurso em primeira pessoa. Na verdade ela só serve para reafirmar a dolorosa impossibilidade de dissociar eu e alma.

Cada história projeta assim um amplo leque de significados aprofundando a história anterior. Nesse sentido a construção serial de “ A Quinta História” se opõe ao aspecto identificado por Umberto Eco como característica básica do moderno seriado de televisão, em que a estrutura dos episódios se mantém constante, ao passo que o conteúdo se modifica. Clarice não faz apenas questão de reiterar que todas as histórias partem da mesma história inicial: ela chega ao requinte de apontar, em cada história, até onde vai a repetição do conteúdo e onde começa o acréscimo à história anterior. A serialização de “ A Quinta História”” converte-se assim num

comentário irônico à estrutura do seriado em que a mudança aparente do conteúdo mascara o fato de que todos os episódios contam basicamente a mesma história. Optar pela mudança de forma significa aqui portanto optar pela renovação, pela exploração de um tema a partir de uma multiplicidade de pontos de vista.

Por outro lado o processo de petrificação progressiva descrito no conto funciona concomitantemente como recurso formal: a estrutura do mesmo lembra o corpo de uma barata com as suas múltiplas camadas que se desenvolvem e se cristalizam de dentro para fora¹⁷. Para cada história Clarice também reserva o estilo que melhor se casa com a ênfase do foco narrativo: à objetividade jornalística do primeiro relato segue-se uma narração introspectiva que por sua vez é substituída pela descrição de uma cena congelada. Ato contínuo segue-se a descrição da generalização do próprio processo através de uma prática diária de repetição mecânica do ato inicial. Essa generalização assume proporções tão amplas que para a quinta história só resta o estilo de uma tese que se dedique ao estudo da exceção. Ao optar por um modelo de texto explicitamente “científico” a narrativa atingiu o nível máximo de racionalização. Como o próprio desdobramento do conto, essa multiplicação de estilos no interior de um conto breve revela a recusa da moldura imposta pelo gênero.

Vista sob esse último aspecto, “A Quinta História” é também uma história da evolução da própria arte de narrar, da narrativa oral até a metaficção. A história da espécie humana é contada através da transformação dos estilos narrativos. Todavia não se trata de um relato de transformações graduais e lineares. Após evocar a forma oral das mil e uma noites, o conto salta diretamente para formas da narrativa contemporânea combinando-as experimentalmente a partir de uma receita caseira: a

¹⁷ Idéia sugerida por Nádia Battella Gotlib que detectou esse recurso formal no romance *A Paixão segundo G. H.* publicado na mesma época do conto.

narrativa introspectiva, o *close* cinematográfico, o relato jornalístico e ...o próprio texto científico. Numa ótica que remete a Jorge Luis Borges, Clarice Lispector apresenta a forma supostamente mais isenta e neutra de texto, o texto científico, como apenas mais uma modalidade de ficção. A dimensão temporal presente no conteúdo da experiência narrada se adensa ao transferir-se para forma; o homem representado é portador de uma dupla historicidade: a historicidade de seu destino individual e coletivo que se perpetua através da historicidade da própria forma de relato de sua experiência. Nesse sentido o registro oral ou escrito dessa experiência tem a função de conservá-la viva na memória de uma coletividade; relatar tem a função de impedir a morte através do esquecimento.

Mas escrever é também dar uma forma definitiva a um conteúdo. O combate entre a vida e a morte trava-se aqui diretamente no papel através de uma desautomatização das formas consagradas que começa a nível da palavra, passa pela sentença e pelo texto até chegar no próprio gênero. O modelo para a forma mortal do conto seria a escultura, que consagra o gesto petrificado de forma irreversível; para a forma viva, a narrativa oral, que conserva apenas um núcleo básico ao mesmo tempo em que se modifica constantemente ao passar de boca em boca. Assim Clarice busca infundir um novo sopro de vida ao conto moderno a partir da forma mais antiga de contar histórias. Dessa forma o embate entre convenção e inovação da arte de narrar adquire também uma dimensão temporal histórica num jogo dialético, em que o novo envelhece e o velho se renova continuamente ao longo dos tempos. O resultado é esse conto que se desdobra infinitamente, transbordando a moldura do próprio gênero, recusando o espaço definitivo da tinta e do papel, que transforma o leitor em cúmplice e co-autor delegando-lhe o poder de concluir a quinta, a sexta...a enésima história. Todavia a moldura implacável do conto já está dada e qualquer história contada a partir daí será no fundo sempre a

mesma. Mais uma vez a opção trágica que Clarice faz é pela cristalização da palavra, ainda que uma cristalização onde transpareça o anseio pela liberdade impossível.

Mas, ao fazer do leitor o seu cúmplice, Clarice converte o conflito entre a palavra viva e a palavra petrificada, que perpassa o texto, num conflito também de recepção. Se no conto, sucumbir ao processo letal, significa morrer petrificado, ao nível da recepção, a narrativa por mais corrosiva que seja, não têm forças para interromper esse processo de embrutecimento, que tão minuciosamente descreve. Nesse sentido Clarice é uma escritora condenada que escreve para leitores também condenados. A saída é converter a proximidade em distanciamento; o discurso poético em discurso científico; a linguagem em metalinguagem...É recorrer enfim à própria análise literária, que, ao tentar interpretar Leibniz e o amor na Polinésia, corre o risco de criar apenas mais um nível de fuga de uma realidade irremediavelmente estabelecida, já na primeira história.

Em última análise “A Quinta História” é uma história sobre limites: os limites da experiência humana se traduzem através dos limites do próprio gênero que por sua vez expressam os limites da própria arte narrativa no eterno conflito entre a liberdade de criação e a convenção. A eterna luta entre sobrevivência e morte, entre a mudança e a consolidação de valores que norteia o destino humano individual e coletivo está espelhada nesse conto camaleônico, que se multiplica, se adapta e se transforma em busca de uma transcendência eternamente fora do seu alcance.

**II- „Espelho, espelho meu,
existe alguém
mais terrível do que eu...”¹⁸**

¹⁸ Título extraído da letra da música “Demoníaca” de autoria de Sueli Costa e Vitor Martins.

a) A Deformação Essencial

Crônica ou conto, sonho ou ficção, “A Geléia Viva” é um desses textos migrantes de Clarice Lispector, de gênero impreciso. Publicado originalmente em *Fundo de Gaveta* (1964)¹⁹, uma segunda versão datada (29/01/1972), ligeiramente modificada, aparece em *A Descoberta do Mundo* (1984) com o nome de “A geléia viva como placenta”. Essa duplicação do texto aliada à migração de uma coletânea para outra já em si é significativa num texto que tematiza questões básicas de identidade, alteridade e gênero, no sentido de confirmar a plasticidade de uma obra em que os textos são constantemente revisados, modificados, deslocados e recombinações das mais diversas maneiras.

Acresce que o próprio gênero crônica não é um gênero de fácil caracterização. Em seu ensaio “Fragmentos sobre a crônica” Davi Arrigucci Jr. faz um histórico da crônica brasileira ressaltando a dificuldade de definir este gênero tão presente na nossa prosa, o qual, desde os seus primórdios como folhetim, já lidava com “uma matéria muito misturada: a matéria do folhetim, pedaço de página por onde a literatura penetrou fundo no jornal, tratando dos temas mais diversos, mas com predominância dos aspectos da vida moderna.”²⁰ E ressaltava, referindo-se mais especificamente à linguagem da crônica: “Muito próximo do evento miúdo do quotidiano, o cronista deve de algum modo driblá-lo, se não quiser naufragar agarrado ao efêmero. Buscando uma saída literária, **as margens de sua terra firme são bastante imprecisas: ele pode estender a ambigüidade à linguagem e às fronteiras do gênero**, sem perder o nível de estilo adequado às pequenas coisas de que trata.”²¹ Mais adiante, referindo-se à iniciação de Alencar

¹⁹ A primeira versão da crônica utilizada na dissertação é de *Para não esquecer* (1978), título sob o qual a Editora Siciliano republicou os textos de *Fundo de gaveta*.

²⁰ Davi Arrigucci Jr., *Enigma e comentário*, p. 57.

²¹ Op. Cit. p.55, grifos meus.

como folhetinista, Arrigucci faz uma afirmação que parece escrita sob medida para “A Geléia Viva”: “...o escritor iniciante já se sentia sob o **signo de Proteu: a matéria mutável e meio monstruosa** obrigava o folhetinista a percorrer todo tipo de acontecimentos, com a volubilidade de um ‘colibri a esvoaçar em ziguezague’.”²² A matéria protéica de “A Geléia Viva” parece querer levar a ambigüidade do gênero crônica às últimas conseqüências: o insólito do tema escolhido de **matéria mutável e** sem dúvida **meio monstruosa**, que todavia recebe o tratamento de uma experiência do cotidiano, está revestido de uma forma, cujos limites de gênero são igualmente cambiantes e imprecisos. “A Geléia Viva” constitui pois um bom exemplo da dificuldade de determinar o gênero do texto curto clariciano, já que não há propriamente uma linha divisória entre a falta de pretensão da temática quotidiana da crônica e a suposta densidade do conto. Se o conto clariciano se alimenta por um lado, de episódios do cotidiano, mais especificamente do cotidiano de uma dona de casa, a crônica por sua vez muitas vezes contém as dimensões de uma reflexão filosófica.

É possível que “A Geléia Viva” tenha sido escrita já no final de 1942, durante os poucos meses que Clarice morou num quarto alugado no Rio de Janeiro, na Rua Marquês de Abrantes, já que essa rua é citada na primeira versão do texto²³. De acordo com Teresa Cristina Montero Ferreira, autora da biografia *Eu sou uma Pergunta*, Clarice Lispector alugou um quarto na Rua Marquês de Abrantes no final de 1942 para

²² Op. cit. p. 57, grifos meus.

²³ Essa hipótese, de difícil comprovação, remete a uma outra característica da autora: a relativização dos limites entre biografia e ficção. Se Clarice por um lado costumava incluir dados biográficos na sua ficção, por outro lado, ela parecia não resistir a uma certa tendência de falsificar dados nos seus documentos pessoais conforme atestam as biografias *Clarice Lispector: uma vida que se conta*, de Nádia BG. Gotlib e *Eu sou uma Pergunta* de Teresa Cristina Montero Ferreira.

concluir *Perto do coração selvagem*.²⁴ Acresce que Clarice se encontrava num momento decisivo de sua vida, pois estava de casamento marcado, aguardava para qualquer momento uma resposta para o seu requerimento da nacionalidade brasileira e estava terminando o seu primeiro romance. Era em suma, um momento de efetiva reestruturação de identidade em que também se preparava um novo lugar social para Clarice: de uma posição de anonimato passaria em breve ao duplo reconhecimento como escritora brasileira e esposa de um diplomata brasileiro. Tudo contribuía enfim para Clarice “sonhar” esse texto insólito, que trata da desmontagem e reestruturação da identidade.

Com referência às duas versões de “A Geléia Viva” há que lembrar aqui que *A Descoberta do Mundo* reúne, em edição póstuma, as crônicas publicadas por Clarice em sua coluna do *Jornal do Brasil*, textos portanto, em princípio, destinados a um público leitor de jornal, não necessariamente afinado com a literatura da autora. A própria Clarice tinha plena consciência dessa diferença de público e da influência que essa diferença tinha no seu modo de escrever, conforme confessa no texto “Ser cronista”, um texto que justamente expõe o seu dilema de escritora que precisa viver do seu trabalho: “...basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo facilmente aberto por todo mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para que, sem mesmo sentir, o modo de escrever se transforme.”²⁵ Se por um lado escrever “para algo facilmente aberto por todo mundo” parece ser menos motivador do ponto de vista artístico, por outro cria a responsabilidade de tornar os textos mais acessíveis a um público menos especializado. Isso explicaria, pelo menos

²⁴ “A fim de concluí-lo[PCS], Clarice alugou um quarto na Rua Marquês de Abrantes, onde poderia ter mais privacidade.”. Teresa Cristina Monteiro Ferreira, *Eu sou uma pergunta*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p.93.

²⁵ Clarice Lispector, *A Descoberta do Mundo*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 113

em parte, a preocupação em revisar e modificar o texto acrescentando pequenos trechos explicativos. Assim por exemplo:

(1a. v.) “*Eu queria me salvar? Acho que sim: pois acendi a luz.*”(**Para não Esquecer**, p. 99,).

(2a. v.) “*Eu queria me salvar? Acho que sim: pois acendi a luz da cabeceira para me acordar inteiramente.*”(**A Descoberta do Mundo**, pp. 402-403).

O segundo exemplo é ainda mais significativo:

(1a. v.) “*Havíamos endurecido a geléia viva em parede, havíamos endurecido a geléia viva em teto;...*” (**Para não Esquecer**, p. 99).

(2a. v.) “*Havíamos - continuava eu em atmosfera de sonho - havíamos endurecido a geléia viva em parede, havíamos endurecido a geléia viva em teto;...*” (**A Descoberta do Mundo**, p. 403).

Além de esclarecer, a sentença intercalada da segunda versão parece ter a função de amenizar a linguagem insólita utilizada, principalmente o desconcertante uso da primeira pessoa do plural (afinal a quem se aplica esse **nós**?) atribuindo tudo à persistência da “atmosfera de sonho”.

Outro acréscimo importante é a segunda frase do texto da *DM*, ausente na primeira versão: “Este sonho foi de uma assombração triste. **Começa como pelo meio**” (DM p. 634). A segunda versão revela uma preocupação com a seqüência dos fatos narrados, que reflete indiretamente uma preocupação com o próprio modo de construção do texto.

Apenas um caso apresenta, além do acréscimo, também a omissão de uma informação presente na primeira versão:

(1a. v.) “*Lançada no horror, quis fugir da geléia, fui ao terraço, pronta a me lançar daquele meu último andar*~~*da Rua Marquês de Abrantes.*~~” (**Para não Esquecer** p. 98).

(2a. v.) “*Lançada no horror, quis fugir da **minha semelhante - da geléia primária - e fui ao terraço, pronta a me lançar daquele meu último andar.***”(A Descoberta do Mundo, p. 402).

As palavras acrescentadas acentuam o aspecto da identificação da narradora com a geléia; por outro lado a omissão do endereço dá um caráter mais universal e menos biográfico à experiência relatada.

Os exemplos acima enumerados levam à conclusão óbvia de que a primeira versão foi escrita sob o impacto mais imediato da experiência ou da inspiração, ao passo que a segunda, já mais elaborada, tenta amenizar um pouco o caráter insólito do texto. Prova disso é também a transformação dos dois longos parágrafos que, na versão inicial, inundam e desconcertam o leitor, em quatro. Ao trabalhar a forma de seu texto/geléia Clarice busca agora situar melhor o leitor e com isso o texto perde um pouco da espontaneidade e do impacto da versão inicial.

Ao contrário do que aparenta à primeira vista, a própria mudança do título para “A Geléia Viva como Placenta” é indício de um controle mais racional sobre o texto, de um maior distanciamento do narrador: aqui se busca dar simultaneamente um **nome** e uma **forma** a uma experiência de início vasta demais, para admitir qualquer tipo de enquadramento. A segunda versão teria assim a função de enquadrar o inominável em alguma forma de experiência conhecida²⁶. Nesse contexto a imagem da placenta aparece como a metáfora da (re)constituição corporal e textual, a matriz configuradora de toda forma. A recomposição do corpo adulto acontece a partir de um retorno simbólico à situação fetal: o corpo/texto desmanchado se redefine a partir da mesma membrana protetora que, responsável pela sua alimentação e um intercâmbio mais seguro com o ambiente exterior,

²⁶ Ou seja dar uma forma mais **heimisch** ao **unheimlich** segundo a terminologia freudiana. Siegmund Freud, “Lo siniestro”. In: *Obras Completas*, (trad. Luis Lopez-Ballesteros y de Torres; rev. Dr. Jacobo Numhauser Tognola). Madrid, Biblioteca Nueva, t.III, 1981, 4a. ed. pp. 22483-2505.

promoveu a gestação inicial. A fina membrana envolvendo a matéria primitiva da vida recompõe assim, ainda que tenuemente, os limites eu/corpo, corpo/ambiente, e, num outro nível de transposição simbólica, texto/contexto. O texto seria nesse sentido o duplo do corpo, a imagem corporal convertida em linguagem.²⁷ Identidade, imagem corporal e forma textual estão pois presentificados em “A Geléia Viva” através da imagem do renascimento. Uma imagem que, não por acaso, tem o seu paralelo na ressurreição cristã: a descida aos infernos na crônica de Clarice é representada pelo confronto direto com o duplo/geléia, com uma experiência radical de perda dos limites, que quase culmina numa tentativa de suicídio; a “ressurreição” é o despertar equivalente a um segundo nascimento e à conseqüente reordenação do corpo/texto no espaço e no mundo.

A experiência referida nesse texto se subdivide pois em dois momentos distintos: no primeiro momento, a narradora relata o pesadelo com a geléia viva, no segundo o despertar.

Convém lembrar aqui que a própria realidade onírica já se constitui num desdobramento ou **duplo** da vivência diurna (ou vice-versa como sugerem determinadas correntes da filosofia oriental)²⁸. O sonho é um exemplo típico de uma experiência que subverte os parâmetros do estado

²⁷ Para esta idéia de representação gráfica da imagem corporal, estou me baseando na idéia que subjaz aos testes gráficos de inteligência (Goodenough) e de personalidade (Machover), que têm por base o desenho da figura humana e que partem da premissa de que há uma estreita relação entre o desenho da figura humana e a imagem corporal do desenhista. O texto em questão traz a descrição de um corpo e de uma experiência intensa relacionada com a noção de limites do corpo. Não seria válido supor que no caso também possa haver uma relação entre a imagem corporal da autora e sua representação sob forma de texto?

²⁸ Remeto aqui ao texto “Sueño de la Mariposa” da *Antologia de la Literatura Fantástica* organizada por Jorge Luis Borges e colaboradores, que reflete esta perplexidade. Reza o texto:

“Sueño de la Mariposa”

Chuang Tzu sonõ que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que habia sonãdo que era una mariposa o se era una mariposa y estaba sonãdo que era Tzu”.

de vigília, fazendo tempo, espaço e personagens se combinarem de uma maneira inusitada. Seja como for, ao conjugar a experiência do sonho com a realidade do despertar, o texto apresenta duas formas distintas de apreensão da realidade, que se constituem uma no duplo da outra, e que têm o seu paralelo no jogo de duplicações presente nos diversos níveis do texto, desde o conteúdo, passando pela duplicação do próprio texto, até atingir os microelementos da linguagem²⁹.

Na primeira parte do texto o sentimento de ambivalência da narradora com relação à geléia é sinalizado pela viscosidade do próprio ponto de vista. Este oscila entre a primeira e a terceira pessoa do singular, entre a posição de sujeito e de objeto e por extensão, entre olhar e ser visto, culminando num movimento reflexivo que inclui todas essas oscilações. Assim se por um lado a narradora se identifica com a geléia: “Deformada sem **me** derramar.”³⁰, por outro ela parece observar a geléia de fora, mas numa nítida relação de espelhamento: “Quando **olhei-a, nela vi espelhado meu próprio rosto** mexendo-se lento em **sua** vida.”³¹. Narciso primitivo esse que já não se espelha nas águas límpidas da fonte mas numa matéria opaca e gelatinosa tão semelhante à matéria primordial da vida. Não é de espantar que, ao invés da própria beleza, a narradora veja nesse espelho “a sua deformação essencial”. **De-formação** no sentido mais literal possível, no sentido mesmo da abolição da forma, dos contornos, dos limites do corpo e da personalidade, presentificado na ambigüidade da própria

Antologia de la Literatura Fantástica. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1971, 4ª ed.

²⁹ Tendo em vista a nota anterior não é de se estranhar que o sonho como duplo do estado de vigília seja um aspecto recorrente na literatura de Jorge Luis Borges. Cito aqui “Veinticinco de agosto, 1983” (*La Memoria de Shakespeare*) e “El otro” (*El Libro de Arena*). Os dois contos narram o encontro entre o narrador (Borges) e o seu duplo mais velho “Veinticinco de agosto, 1983” e mais novo “El otro”. A separação entre sonho e vigília é relativizada: em ambos os contos há uma disputa entre os dois Borges em confronto para saber quem está sonhando quem.

³⁰ Clarice Lispector, *Para Não Esquecer*, São Paulo, Siciliano, 1978, p. 98.

³¹ *PNE*, p.98, grifos meus.

perspectiva narrativa em que esse **eu protéico** pode ser **ela** e até mesmo **nós**. Deformação que atinge não apenas aquele que se mira no espelho mas também o próprio espelho, já que espelho e imagem parecem representar aqui as duas faces do mesmo³². Talvez a forma geléia seja a que melhor descreva essa identidade lábil que, para se manter se flexibiliza, projetando a metade virtual num **duplo fantasmal**, um duplo tantas vezes vivenciado não como **eu** mas como **Outro**. Nesse confronto da narradora consigo mesma, a geléia representa a parte mais primitiva de seu ser cindido, projetada no ambiente externo, interpondo-se como duplo entre ela e o mundo.

Na verdade esse **duplo fantasmal** já é nomeado explicitamente na primeira frase “Este sonho foi **de uma assombração triste**.”³³ cuja formulação ambígua parece admitir duas interpretações: pela primeira, uma assombração triste teria uma função adjetiva qualificando o sonho, que seria (mal)assombrado e triste; pela segunda a assombração triste seria a própria sonhadora. O substantivo **assombração** tem assim simultaneamente as funções de autor e qualificativo, personagem e coisa, **o mesmo**, se percebendo como **outro**, e por isso mesmo falando de si em **terceira pessoa**. Mais para frente se saberá que é a própria narradora que está sonhando, tem-se portanto uma narradora simultaneamente **assombração** e **assombrada**, que num movimento também reflexivo assombra a si mesma. Esse uso ambíguo do substantivo **assombração** está pois em concordância com a oscilação do ponto de vista referida anteriormente.

³² Inserindo-se assim na tradição das obras literárias onde o **duplo** é representado pela sombra ou pela imagem do mesmo refletida no espelho (Vide nota 33). A inovação básica de “A Geléia Viva” é que aqui o que está em questão não é a perda do reflexo ou da sombra como acontece nos contos citados mas a perda da própria organização corporal o que torna a questão muito mais visceral.

³³ *PNE*, p. 98, grifos meus.

Essa ambigüidade em que o **duplo fantasmal** parece assombrar a própria narradora como se aí se manifestassem duas vozes ora de forma distinta ora amalgamadas (esse **eu** que se transforma em **ela** e até mesmo em **nós**), remete a um tratamento característico da figura do duplo na literatura pertencente à tradição do Romantismo Alemão como, *Os Elixires do Diabo* de E. T. A. Hoffmann, *O Duplo* de Dostoievski, etc. Dois aspectos desse tratamento chamam particularmente a atenção: 1-o duplo costuma ser uma versão mais tosca de um personagem mais elaborado, geralmente do protagonista; 2-como personagem, ele possui um caráter ambíguo responsável por confusões e erros de percepção por parte dos outros personagens e freqüentemente do próprio leitor. N’*Os Elixires do Diabo* por exemplo há momentos em que o duplo do protagonista é percebido por todos personagens presentes, em outros se reduz a uma voz ouvida apenas pelo próprio protagonista, beirando à alucinação auditiva. Essa falta de contornos definidos do duplo parece ter a função de caracterizá-lo como um personagem derivado, que se delineia no limiar entre real e fantástico, interioridade e exterioridade, delírio e percepção da realidade, no limiar enfim do **mesmo** e do **outro**³⁴.

Em “A Geléia Viva”, de Clarice Lispector, essa falta de contornos se apresenta em seu aspecto individual mais radical: despido de elementos romanescos, o **duplo** aqui se revela como a **pura projeção do mesmo** que

³⁴ Em seu estudo sobre o duplo na literatura Otto Rank distingue basicamente dois tipos diferentes de duplo: o duplo por semelhança física e o duplo resultante do processo de clivagem do ego do protagonista e que se apresenta sob forma de sombra (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*), reflexo (*O Estudante de Praga*) ou imagem (*O Retrato de Dorian Gray*) do mesmo. Carl F. Keppler por sua vez prefere a denominação de primeiro e segundo “self” à de “duplo” porque não está interessado no estudo das identidades explícitas entre os personagens e sim na complementariedade psicológica. Para Keppler o primeiro “self” é aquele personagem de primeiro plano cujo ponto de vista normalmente é compartilhado com o leitor. O segundo “self” é o que se intromete de forma decisiva na vida do primeiro mas que se mantém nas sombras, mais no plano de fundo do romance. Carl F. Keppler, *Literature of the Second Self*, The University Of Arizona Press, 1972, p. 3.

encarna diretamente na própria matéria viva. A geléia viva de Clarice representa assim o retorno à conformação mais primitiva de um pluricelular, à matriz mesmo da própria vida animal.

A falta de contornos do **duplo** também está relacionada com um outro aspecto recorrente da obra clariciana em que sujeito e objeto, **mesmo** e **outro** intercambiam posição e características: um exemplo muito claro acontece em “A Quinta História” em que a narradora se “baratiza” enquanto as baratas se humanizam cada vez mais ao olhar desta mesma narradora. Em “A Geléia Viva” a narradora de imediato pergunta “Quais eram os sentimentos da geléia?”³⁵, atribuindo, com a maior naturalidade, uma característica humana à geléia. Esse processo de identificação da narradora com a geléia é tão intenso, que ela própria se despersonaliza e se reifica ao passo que, do ponto de vista da narradora, a geléia se “humaniza”. O caráter sinistro desse texto decorre justamente dessa possibilidade de troca de posições, do intercâmbio de características que ameaça constantemente a preservação dos limites da identidade: como no caso dos duplos clássicos citados, também aqui, ainda que da maneira mais primitiva possível, o mesmo se vê refletido no seu duplo.

Um tema freqüente na Literatura Romântica (Ex.: Hoffmann, Stevenson, Dostoievski etc.) é a libertação do protagonista do seu duplo fantasmal através de um assassinato que acaba revelando-se como suicídio (na tentativa de matar o seu duplo o protagonista acaba se suicidando, justamente porque o duplo é, na verdade, uma parte sua que ele percebe como **outro**) ou pelo suicídio efetivo do protagonista. Um bom exemplo desse confronto mortal do eu cindido com o seu duplo é o conto “William Wilson” de Edgar Allan Poe em que a união entre o narrador/protagonista e o “outro” só é possível no instante da morte: “...tudo nele, da roupa até as feições do seu rosto, era eu. A mais absoluta identidade. Era o próprio

eu.”.³⁶ Conforme Otto Rank: “O impulso de se libertar de maneira violenta do sinistro oponente constitui, conforme vimos, um dos traços essenciais do tema; e quando o personagem cede a esse impulso....fica evidente o quão intimamente a vida do duplo está entrelaçada com a sua própria”³⁷. Também em “A Geléia Viva” a narradora tem o impulso de se atirar do terraço para fugir à geléia: o que salva do suicídio a protagonista é o lampejo de consciência no último minuto de que o suicídio não representa a **libertação do duplo fantasmal** e sim a **fusão definitiva** com ele. A protagonista se salva e ao processo de desestruturação segue-se um processo de recomposição da identidade, ainda que seja uma reestruturação que implique perdas³⁸. Essa reestruturação acontece a partir do despertar (despertar no duplo sentido do despertar físico e do tornar-se consciente de algo) e da conseqüente reorientação da narradora dentro do seu ambiente.

Através da recomposição visual do espaço físico que a rodeia no seu brusco despertar é que a narradora experimenta o retorno de sua identidade corporal. Como antes no sonho com a geléia viva, novamente os limites narradora/ambiente estão borrados, ressurgem o duplo fantasmal no emprego desconcertante da primeira pessoa do plural: “Eu queria me salvar? Acho

³⁵ PNE, p.98.

³⁶ Edgar Allan Poe, *Histórias Extraordinárias de Allan Poe* (trad. Clarice Lispector), William Wilson”, p. 120. No conto “Veinticinco de agosto, 1983”, de Borges, temos uma versão um pouco mais amena desse confronto mortal: O Borges narrador presencia a morte por suicídio de seu *alter ego* mais velho.

³⁷ Traduzido da versão inglesa: “The impulse to rid oneself of the uncanny oponent in a violent manner belongs, as we saw, to the essential features of the motif: and when one yields to this impulse...it becomes clear that the life of the double is linked quite closely to that of the individual himself.”.RANK, *The double - A psychoanalytical study* (translated and edited, with an introduction by Harry Tucker Jr.); London, Maresfield Library, 1989, p. 16/17.

³⁸ Como no conto “A quinta história” também aqui “...”havíamos matado tudo que se podia matar...” por uma questão de sobrevivência. Novamente a sobrevivência se dá através do endurecimento. Se em “A quinta história”o endurecimento representa uma perda progressiva da sensibilidade com relação ao **outro** aqui endurecer significa redefinir os contornos da própria identidade inclusive em seu aspecto físico, mesmo que isto implique uma renúncia a uma vida mais plena.

que sim: pois acendi a luz. E vi o quarto de contornos firmes. **Havíamos endurecido** a geléia viva em parede, **havíamos endurecido** a geléia viva em teto; **havíamos matado** tudo que se podia matar, tentado restaurar a paz da morte em torno de nós, fugindo ao que era pior que a morte: a vida pura, a geléia viva.”³⁹ Para se recompor, a narradora se projeta agora não mais na geléia mas no quarto de “contornos firmes” que a cerca. A narração se desloca: o quarto com seus contornos firmes é experimentado como extensão do próprio corpo, narradora e quarto se fundem na mesma imagem conforme sinaliza o emprego da primeira pessoa do plural. A imagem da matéria viva disforme, que predomina na primeira parte da crônica é assim substituída pelo seu oposto: uma estrutura arquitetônica rígida porém morta. Há uma clara oposição de termos: a geléia aparece ligado à noite, ao escuro, à atmosfera de sonhos, à perda dos limites mas também à vida em estado puro; o quarto por outro lado está relacionado à luz, ao despertar, à recuperação dos limites mas também à rigidez formal e portanto à morte⁴⁰.

Aqui se impõe a comparação presente em “A quinta história” em que a morte das baratas (e a perda de sensibilidade da narradora) acontece a partir da ação endurecedora do gesso, que “petrifica o molde interno”. Assim a barata petrificada de “A quinta história” representa um retorno quase que à origem das espécies para mostrar a evolução do ser humano. Por outro lado a geléia viva é um retorno simultâneo ao estágio mais primitivo do ser humano e da própria espécie animal sendo nesse sentido uma imagem mais primitiva mas também mais abrangente. Em termos estéticos novamente se coloca a questão da oscilação entre dois modelos extremos: a ausência total da forma vista como a pulsação de vida e da

³⁹ *PNE*, p. 99, grifos meus.

⁴⁰ Nessa linha de contraponto entre nascimento e morte me ocorre que o próprio corpo atinge a sua rigidez máxima na morte.

criatividade em estado puro e o molde rígido. Se em “A quinta história” a imagem que condensa a petrificação da forma é a da barata engessada (ou seja o corpo morto) aqui **o outro** é representado por uma conformação que não chega a atingir o estatuto de personagem (a geléia) ou o próprio espaço funcionando como extensão do corpo (o quarto)⁴¹. Aqui se atualiza a imagem uterina do feto mergulhado no líquido amniótico circundado pela placenta. O despertar da narradora é uma reprodução simbólica do (re)nascimento em que o espaço fluido e viscoso do ambiente intra-uterino é substituído pelos contornos sólidos do mundo exterior. No momento de seu despertar a narradora parece olhar em torno de si com a percepção de uma criança recém-nascida, que ainda não distingue o seu corpo do meio-ambiente. Novamente a cristalização da forma (endurecer em parede e em teto) é vista simultaneamente como morte e possibilidade de sobrevivência - recuperar os limites representa a sobrevivência da narradora, que abre mão das possibilidades sedutoras do desconhecido⁴².

Nesta crônica a alteridade está projetada assim no próprio ambiente. O mesmo cindido busca um continente exterior a ele mesmo para nele projetar a sua parte alienada. Na ausência de outro personagem catalisador da relação mesmo/duplo, o duplo é projetado no próprio ambiente. À **cisão do mesmo** corresponde pois uma **fusão mesmo/ambiente**.

⁴¹ “A Geléia Viva” não é o único texto em que há uma aderência personagem/espaço. Em *Clarice Lispector: uma Poética do Olhar*, Regina Lúcia Pontieri trabalha de forma aprofundada a questão do personagem espacializado no romance *A Cidade Sitiada*.

⁴² O tema da sedução **versus** o temor do desconhecido é alias recorrente na prosa clariceana tanto a nível de **conteúdo** como de **forma**: com referência ao conteúdo o exemplo mais imediato é o das inúmeras donas de casa dos contos de Clarice, que ensaiam um movimento de fuga do cotidiano mas acabam sempre retornando a ele; quanto à forma nota-se esta preocupação recorrente com o gênero (até mesmo a tão citada frase “Gênero não me pega mais” denota esta preocupação) entre uma forma totalmente livre e descompromissada de prosa e a obediência às regras do conto, do romance ou da crônica tradicional conforme o caso. Parece que a sobrevivência como ser humano e escritora para Clarice está justamente no equacionamento desses dois extremos.

A cisão do mesmo e a simultânea fusão com o outro. Parece que são estes os dois mecanismos básicos que determinam o caráter frágil dessa identidade e da sua relação de alteridade: o **mesmo** que simultaneamente se percebe como **outro** e percebe o **outro efetivo**⁴³ como extensão de si. Conforme se verá mais adiante em outros textos clariceanos esta fusão mesmo/outro se dá através da incorporação do outro como em *PSGH*, “Encarnação Involuntária”, “Uma História de muito Amor” etc.

A associação da vida a um elemento viscoso ou fluido e interior em oposição à morte como uma estrutura rígida, exterior é recorrente na obra clariciana assumindo as mais distintas formas de representação⁴⁴. Cria-se assim uma configuração de identidade/alteridade extremamente arcaica em que a oposição vida e morte se dá no plano da própria composição da matéria, plano anterior ainda à composição dos seres. Longe de serem figuras prontas, acabadas, os seres conjurados por Clarice parecem passar por um eterno processo de formação (mais do que propriamente de transformação) que tem como ponto de partida a própria matéria⁴⁵. Conforme observa Regina Pontieri, a escritura clariciana: “...paradoxalmente se

⁴³ Nesses casos o outro se apresenta desdobrado no texto: há o outro como personagem do texto (que chamo de outro efetivo), e o “outro” fruto da percepção, que a narradora tem desse segundo personagem.

⁴⁴ Conforme observa Regina Lúcia Pontieri “O elemento viscoso ou pastoso é freqüente e de fundamental importância para a construção do significado total na Obra de Clarice: é a matéria que escorre de dentro dos ovos partidos ou o chicle mascado pelo cego, em “Amor”; a massa que sai lentamente pela fenda do corpo da barata, em *A Paixão Segundo G. H.*, a substância gelatinosa envolvendo a narradora de um pesadelo, no fragmento “A Geléia Viva”....Em posterior republicação na coluna de Clarice no *Jornal do Brasil*, o título passou a ser “A Geléia Viva como Placenta”, acréscimo que evidencia a pertinência do viscoso à área semântica vinculada a *mater*: mãe, matéria, **estágio que antecede a constituição da forma.**” Regina Lúcia Pontieri *Uma Poética do Olhar*, São Paulo, Ateliê Editorial, 1999, pp.94-95.

⁴⁵ O texto clariciano coloca portanto a questão proposta pelo romance de formação numa chave mais primitiva e mais arcaica. Formação aqui tem um significado constitucional, se refere direto à **forma** dada a personagens e ao próprio texto. Isso talvez explique a necessidade frequente de regredir a níveis mais primitivos: seja ao nível uterino (“A Geléia Viva”, *Água Viva*) ou aos primórdios da criação (*A Hora da Estrela*).

assenta na necessidade de romper os limites de um certo tipo de experiência da subjetividade para recriá-la numa forma diversa, em que **o outro não é entidade independente, justaposta a um eu acabado, mas um outro lado do eu em devir.**”⁴⁶ A própria linguagem converte-se na matéria prima desta modelagem.

Se em “A Geléia Viva” a perda da forma do corpo é vivida como um pesadelo, em outros momentos da obra de Clarice essa dissolução representada através do mergulho na água é experimentada como um momento vivificador de renascimento de um novo eu a partir do abandono de um eu antigo numa analogia com o ritual do batismo. O encontro entre a mulher e o mar é uma imagem recorrente, que atravessa toda a obra da autora, desde a cena do romance de estréia *Perto do Coração Selvagem* em que a presença da vastidão do mar ajuda Joana/menina a aceitar a morte do pai⁴⁷. Não por acaso o texto que atravessa a obra de Clarice como um estribilho é aquele, que descreve o banho de mar matinal de uma mulher. Esse texto, talvez o mais migrante de todos os textos claricianos, assume alternadamente todos os gêneros da ficção da autora. Aparece com o título de “As Águas do Mar” em *Felicidade Clandestina* (1971) e como crônica do *Jornal do Brasil* publicado em 13.10.1973, constituindo um dos últimos textos de *A Descoberta do Mundo*. Com algumas modificações, está incorporado ao romance *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* para reaparecer sob o título “As Águas do Mundo” na coletânea de contos *Onde Estivestes de Noite*.

Em *Água Viva* a ausência de uma forma definida finalmente se traduz na fluidez máxima de um texto onde já não há a preocupação de definir tempo, espaço ou personagens, em que a solitária voz narrativa

⁴⁶ Op. cit., p. 151, (grifos meus).

⁴⁷ Remeto aqui à análise de Regina Lúcia Pontieri do capítulo “A Tia” de *Perto do Coração Selvagem*.

parece dirigir-se ao leitor a partir do útero do mundo. A indefinição de forma e gênero passa a ser fruto da liberdade de criação, sendo portanto assumida como um valor esteticamente positivo.

b) O espelho oblíquo

No texto “A Geléia Viva” o encontro do mesmo com o outro se concretiza numa experiência visceral de delimitação espacial, que acontece em dois níveis: a reorientação do “eu” dentro dos limites do seu corpo, e do corpo dentro dos limites do seu espaço. O alteridade se situa então no próprio limite físico do “eu”. O outro não chega a se constituir como personagem independente, ele não passa de espelho de um corpo que se desfaz e se refaz.

“Encarnação Involuntária” por sua vez, ilustra um tipo de relação de alteridade, em que o outro, agora efetivamente representado por um personagem, figura como um mero estímulo externo catalisador da relação da protagonista consigo mesma.

A narrativa é em primeira pessoa, num tom de relato confidencial de quem conta uma experiência autobiográfica. O tom leve e displicente busca amenizar, e talvez disfarçar, o drama de um “eu”, que não se pertence. “Encarnação Involuntária” satiriza o dilema desse eu à deriva que, por um lado, não é dono da própria identidade, nem sequer domina o próprio ponto de vista, por outro, também não tem o poder de escolher as suas “encarnações”.

A história se passa durante uma curta viagem aérea. No decorrer da viagem a protagonista se percebe incorporando a identidade de uma missionária, que viaja no mesmo avião. Essa incorporação se dá inteiramente no nível da fantasia da protagonista, que sofre deste

“fenômeno” de incorporar identidades alheias com uma certa frequência⁴⁸. Ela o descreve como um processo involuntário, que a assalta em momentos inesperados e que tanto pode forçá-la a incorporar uma identidade não desejada com também pode impedi-la de incorporar uma identidade desejada.

Mas, a maneira de a protagonista lidar com a despersonalização é muito diferente do que acontece em “A Geléia Viva”. Lá temos uma atmosfera de pesadelo que culmina num quase suicídio. Aqui a protagonista de “Encarnação Involuntária” adota o tom conformado de quem recebe uma visita inesperada e inevitável, que pode tanto trazer surpresas como também causar alguns transtornos: “É com curiosidade, algum deslumbramento e cansaço prévio que sucumbo à vida que vou experimentar por alguns dias viver. E com alguma apreensão do ponto-de-vista prático: ando agora muito ocupada demais com os meus deveres e prazeres para poder arcar com o peso dessa vida que não conheço...”⁴⁹

O conto enfatiza o caráter transitório dessa encarnação, que não por acaso acontece durante uma viagem, numa situação também transitória, e com uma personagem desconhecida, unida à narradora apenas pelo vínculo de uma identificação momentânea.

É significativo o fato de a narradora incorporar essa outra identidade enquanto ela mesma se encontra “em trânsito”, dentro de um avião em movimento. O processo de deslocamento da narradora ocorre assim em

⁴⁸ O motivo da presença do outro como fantasma do mesmo na ficção brasileira, não se restringe à obra de Clarice Lispector. No romance “Encarnação”, José de Alencar traça o retrato psicológico de uma complexa relação amorosa que nasce a partir do triângulo com uma morta e que só se consuma depois que marido e mulher conseguem superar a lembrança da primeira mulher, que permeia como fantasma o estágio inicial do relacionamento. O que chama a atenção é que tanto no romance de Alencar como nos textos de Clarice os “fantasmas” são puramente psíquicos.

⁴⁹ Clarice Lispector, *Felicidade Clandestina*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1994, 8ª ed., p. 166.

dois níveis: o primeiro é físico, espaço-temporal, através do avião, sendo que o conto enfoca o momento e o movimento do deslocamento em si, sem dar importância ao ponto de partida ou de chegada da viagem; o segundo é psicológico, a identidade da narradora é “substituída” pela da missionária. O movimento interno se sobrepõe ao movimento externo numa dupla travessia.

A narradora incorpora a identidade da missionária (ou o que ela imagina que seja a identidade da missionária) como quem veste uma roupa diferente. Ela se percebe incorporando não apenas características psicológicas mas inclusive características físicas da personagem: “Agora sou pálida, sem nenhuma pintura nos lábios, tenho o rosto fino e uso aquela espécie de chapéu de missionária”⁵⁰ e um pouco mais adiante “Em terra sou uma missionária ao vento do aeroporto, seguro minhas imaginárias saias longas e cinzentas contra o despudor do vento”⁵¹. O modo de incorporação da personagem lembra o trabalho do ator: inspirando-se nas características da missionária, que viaja no avião, a narradora compõe uma nova personagem. Há aqui uma analogia entre o processo de representar o outro usando o próprio corpo e as próprias emoções e o plano de maior abstração da representação literária. A representação literária parece estar assim intimamente associada à representação teatral⁵². Nos dois sentidos a missionária incorporada pela narradora já não é mais a missionária original, mas sim a representação desta.

Mas ela é igualmente o duplo da própria narradora. Nesse sentido vale lembrar que o próprio termo missionária já sugere deslocamento:

⁵⁰ FC, p.167

⁵¹ FC, p.167.

⁵² A própria Clarice parecia ver uma analogia entre o trabalho do escritor e o do ator conforme atesta esse trecho do romance *A Hora da Estrela*: “...a palavra tem que se parecer com a palavra, instrumento meu. Ou não sou um escritor? Na verdade, sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto.”(HE, p.38).

deslocamento da palavra, da mensagem religiosa transmitida ao outro, mas deslocamento enfim daquele que está em trânsito constante, desapegado dos espaços e hábitos familiares para levar a palavra vivificadora ao outro. Num sentido mais amplo o termo missionária não se aplica apenas à função da narradora; ele representa o próprio ofício do escritor.

O novo personagem híbrido, que se forma, está pois num segundo plano de representação, que duplica autora, narradora e personagem condensando-as simultaneamente numa única imagem, a da missionária. Essa possibilidade de desdobramento metalinguístico, de alguma forma já antecipa as três camadas da complexa perspectiva narrativa do romance *A Hora da Estrela*, que se desdobra em autora, narrador e personagem.

Dos textos trabalhados nesta dissertação “Encarnação Involuntária” é o que apresenta a trajetória mais curiosa no que diz respeito à flexibilidade do gênero, e da forma de publicação. O texto nasce como um fragmento de meia página intitulado “A vez de missionária”, publicado no *Fundo de Gaveta* de *A Legião Estrangeira* (1964) e posteriormente republicado no mesmo formato (*Para não Esquecer*, 1978). Já na sua forma final e com o nome de “Encarnação Involuntária”, o texto é publicado quase que simultaneamente como crônica no *Jornal do Brasil* (04/07/1970) e sob forma de conto na coletânea *Felicidade Clandestina* (1971).

Novamente as fronteiras entre conto e crônica aparecem diluídas neste texto, que tem a estrutura de um conto breve, mas que trata de uma experiência do cotidiano, ainda que uma experiência vivida de forma inusitada.

Transcrevo a seguir na íntegra o texto nuclear “A Vez de Missionária”. As frases foram aproveitadas quase que integralmente ou com ligeiras modificações na versão final:

A vez de missionária

Quando o fantasma de pessoa viva me toma. Sei que por vários dias

*serei essa mulher do missionário. A magreza e a delicadeza dela já me tomaram. É com algum deslumbramento, e prévio cansaço, que sucumbo ao que vou experimentar viver. E com alguma apreensão, do ponto de vista prático: ando agora ocupado⁵³ demais com os meus deveres para poder arcar com o peso dessa vida nova que não conheço, mas cuja tensão evangélica já começo a sentir. Percebo que no avião mesmo já comecei a andar com esse passo de santa leiga. Quando saltar em terra, provavelmente já terei esse ar de sofrimento físico e de esperança moral. No entanto quando entrei no avião estava tão forte. Estava, não, estou. É que toda a minha força está sendo usada para eu conseguir ser fraca. Sou uma missionária ao vento. Entendo, entendo, entendo. Não entendo é nada: só que "não entendo" com o mesmo fanatismo depurado dessa mulher pálida. Já sei que só daí a uns dias conseguirei recomeçar a minha própria vida, que nunca foi própria, senão quando o meu fantasma me toma.*⁵⁴

No caso já analisado de “A Geléia Viva”, as duas versões são muito parecidas. Por isso a comparação de “Encarnação Involuntária” com o texto nuclear “A Vez de Missionária”, permite uma visão melhor da evolução intratextual.

Conforme se pode observar comparando as duas versões, a problemática do “eu” que não se pertence, que é tomado pelo “fantasma do outro” quando não pelo próprio, já está plenamente enunciada no fragmento. Mas, se o texto nuclear focaliza uma situação específica, a incorporação da identidade de uma missionária, o texto final elabora e aprofunda a idéia, apenas esboçada no fragmento, de que a incorporação do outro é um fenômeno mais amplo que envolve a narradora periódica e

⁵³ Na edição revista da Rocco consta “ocupada”. Clarice Lispector, *Para Não Esquecer*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 19. A julgar pelo texto da primeira edição de *A Legião Estrangeira* onde também consta ocupada” o lapso de linguagem não é de Clarice. .

⁵⁴ Clarice Lispector, *Para gostar de ler*, São Paulo, Siciliano, 1992, p. 23.

inesperadamente e que a missionária é apenas uma única de suas múltiplas encarnações. O texto então evolui no sentido de transformar a narração de um acontecimento particular, em exemplo específico de um fenômeno mais amplo.

Por esse motivo é só na versão final que aparece o contraponto irônico entre a encarnação involuntária que dá certo (a missionária) e a tentativa de encarnação voluntária que falha (a prostituta), graças ao acréscimo do parágrafo inteiramente novo, que encerra o texto. Esse contraponto enfatiza o registro humorístico que dá uma leveza ao relato final e que está ausente no primeiro texto.

Por sua vez, a representação da relação da narradora com os fantasmas que a tomam também é ampliada do primeiro para o segundo texto. No fragmento, que começa com “Quando o fantasma de pessoa viva me toma” e termina com “quando o meu fantasma me toma”, a questão dos “fantasmas” parece se constituir como moldura do próprio texto, construindo o retrato de uma narradora que oscila permanentemente entre o **fantasma do outro** e o **fantasma dela mesma**. Essa relação com os “fantasmas da narradora” é ampliada na versão definitiva, logo no parágrafo de abertura, que descreve a encarnação involuntária como fenômeno genérico e recorrente na vida da narradora: “Às vezes, quando vejo uma pessoa que nunca vi, eu me encarno nela e assim dou um grande passo para conhecê-la.”⁵⁵. A incorporação da própria identidade acaba figurando como apenas mais uma entre as muitas outras encarnações, sublinhando o caráter lábil e transitório do sentimento autêntico de identidade. É uma generalização que apenas se esboça na primeira versão. Se no primeiro texto temos uma alternância **fantasma do outro/meu fantasma**, na versão definitiva a alternância é **fantasmas dos outros/meu fantasma**.

Da primeira para a segunda versão do texto há pois um salto qualitativo presente na expansão, no aprofundamento e na melhor estruturação do conteúdo. Mais que isso, o registro intuitivo de uma experiência puramente individual converte-se na descrição de um modo peculiar de se relacionar com o outro, como pessoa e como escritora, conferindo maior universalidade ao texto. “Encarnação involuntária” pode não figurar entre os textos mais densos e originais de Clarice e talvez por esse motivo tenha despertado pouco interesse da crítica⁵⁶: mas parece ser um texto chave para compreender a questão da identidade e da alteridade na obra da escritora.

Em ambos os textos o foco narrativo em primeira pessoa incide o tempo todo sobre as emoções da narradora/protagonista⁵⁷, que estabelece um contato intenso com uma **imagem internalizada** da missionária. Essa forte identificação com o outro apresenta dois aspectos decisivos: ela impede o **eu** (ou o **mesmo**) de perceber o outro como uma identidade **independente dele**; paralelamente também impede **o mesmo** de se perceber como uma identidade **independente do outro**. Do ponto de vista da percepção da narradora não há pois uma discriminação clara entre ela e a missionária. A fusão entre as duas personagens está representada pelo ato de “incorporação” da identidade da missionária pela narradora: diante da percepção da narradora surge um elemento intermediário que não é nem a missionária nem a protagonista. Conforme constatou-se anteriormente, é um ser híbrido, que assume as feições do outro, ainda que gerado pela psicologia do mesmo⁵⁸.

⁵⁵ FC, p. 166.

⁵⁶ Até o presente momento não tenho notícia de qualquer ensaio que tenha se ocupado desse texto.

⁵⁷ Que na primeira versão pode ser também um narrador/protagonista.

⁵⁸ Talvez seja esta a origem do mito de Frankenstein.

A versão definitiva, “Encarnação Involuntária”, desenvolve a manifestação do feminino a partir de um contraponto ironicamente moral. A narradora/protagonista figura como uma espécie de arquétipo esvaziado do feminino em face de duas possibilidades opostas de “encarnação”: por um lado está a missionária que para a narradora representa a modéstia, o retraimento, o pudor, o altruísmo mas também o moralismo e a insipidez. No outro extremo está a prostituta com o seu dom de atrair os homens. A relação da narradora com estes dois tipos opostos é profundamente contraditória: “encarna” a missionária facilmente ainda que contra a sua própria vontade, mas falha ao tentar incorporar a personalidade bem mais atraente da prostituta. Mais uma vez Clarice mostra a mulher como prisioneira da convenção. Ainda que jogando com a oposição entre a santa e a puta, reproduzindo portanto em chave irônica a representação maniqueísta da mulher, que permeia toda a literatura cristã, a autora mostra como esta acaba influenciando o próprio modo de expressão da feminilidade.

Mas talvez a diferença mais significativa do primeiro para o segundo texto seja a mudança que se opera na perspectiva da protagonista. Um aspecto revelador da intensidade dessa identificação projetiva com o outro, aparece no texto final sob forma de um erro de perspectiva narrativa, permitindo a suposição cautelosa de que a própria autora tenha incorrido momentaneamente nesse *déficit* de discriminação entre o eu e o outro. É que a descrição do ato de **incorporação do outro** no texto definitivo revela um problema de percepção que se traduz numa falha de ponto de vista narrativo, altamente significativa, já que ela inverte todo o processo de incorporação do outro: “Às vezes, quando vejo uma pessoa que nunca vi, e tenho algum tempo para observá-la, **eu me encarno nela** e assim dou um

grande passo para conhecê-la”⁵⁹. Esta falha ainda não está presente no fragmento, que começa “*Quando o fantasma de pessoa viva me toma.*”⁶⁰. Com efeito a narradora não “encarna” **na** missionária (que absolutamente não é afetada pelo que acontece), ela “encarna” **a** missionária⁶¹. Em outras palavras ela é que é **tomada** pelo “fantasma da missionária” conforme afirma no fragmento, mas é um fantasma que ela mesma criou, que na verdade é o **duplo dela mesma**, já que o ponto de vista é sempre o dela, jamais o da missionária. Esta é um mero estímulo externo para o processo de identificação e incorporação do eu. Na verdade a missionária que viaja no mesmo avião que a narradora, não tem a menor noção de que acaba de ser “incorporada” por essa última, ou seja, ela não tem qualquer participação ativa no processo. Como já foi dito o ato de incorporação acontece unicamente na imaginação da narradora que, a partir desse momento passa a pensar e agir como a pessoa incorporada (ou melhor como ela **supõe** que a pessoa “incorporada” deva pensar ou agir). A personagem se percebe “encarnando” na missionária, mas na realidade ela está “sendo tomada” pela própria identidade, que assume as feições da outra. Ao mesmo tempo que ela transforma assim o outro incorporado no seu próprio **fantasma** ou **duplo** ela passa a **se perceber** como o **duplo do outro incorporado**.

⁵⁹ FC, p. 166.

⁶⁰ PNE, p. 23.

⁶¹ O nó de toda ambigüidade está na utilização do verbo “encarnar” e na preposição “em”, que o acompanha. Procurando os vários sentidos do vocábulo verificou-se que “encarnar” significa: “Ser a personificação, o modelo de; Representar (personagem, papel); Penetrar (o espírito em um corpo). “Encarnar em alguém” como é utilizado por Clarice obedeceria assim à definição de “penetrar num corpo de outrem”, quando na verdade a personagem está “encarnando”, ou seja, personificando este outro. É claro que tudo no final das contas é um complexo jogo de representações de um personagem que assume temporariamente a máscara de outro personagem. Na medida em que todo e qualquer personagem é representação literária, ele pode ser visto como uma máscara de seu autor. Sobre o verbete “encarnar” informações extraídas de: Aurélio Buarque de Holanda, Aurélio Século XXI, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

A narradora acumula assim num só personagem as funções de mesmo e de outro: ela é o **eu** que narra a história e que sofre o processo de incorporação do outro mas, na medida em que incorpora um outro personagem ela se converte, perante ela mesma, no duplo deste, ou seja ela passa a ser o **outro** do **outro**. Mas como o outro do outro é ela mesma, a relação de alteridade se dá entre o eu e o seu duplo enquanto que o outro (no caso a missionária) é o terceiro elemento que, permanecendo de fora, catalisa a relação desse eu cindido consigo mesmo.

Paralelamente a protagonista acaba por incorporar a **própria identidade** exatamente da mesma forma como incorporaria a **identidade alheia**: “Já sei que só daí a dias conseguirei recomeçar enfim integralmente **minha própria vida**. Que, quem sabe, nunca tenha sido **própria**, se não no momento de nascer, e o resto tenha sido **encarnações**. Mas não: **eu sou uma pessoa**. E quando **o fantasma de mim mesma me toma** - então é um tal encontro de alegria, uma tal festa, que a modo de dizer choramos **uma** no ombro da **outra**.”⁶². A consciência da fragilidade da própria identidade é tão evidente, que esta precisa ser afirmada com todas as letras. O instante crucial do encontro consigo é a celebração da reunião momentânea das duas partes desse eu cindido: para a protagonista a sua **identidade propriamente dita** é mais uma das suas múltiplas **encarnações**. Reaparece o duplo fantasmal de “A Géléia Viva” nomeado agora explicitamente: “**o fantasma de mim mesma me toma**” e algumas linhas mais abaixo “**...meu fantasma se incorpora plenamente em mim,...**”. Entre o eu (a narradora) e o outro (a missionária) há pois toda uma zona nebulosa de figurações fantasmais geradas a partir do modo como o eu/protagonista percebe o outro e também se percebe com relação ao outro. A questão da alteridade nesse conto não é fruto portanto de uma interação concreta entre

⁶² FC, p. 168, grifos meus.

dois personagens, mas decorrência de uma complexa questão de percepção⁶³.

O conto ilustra um aspecto fundamental na constituição da relação de identidade/alteridade, que é esse duplo movimento de introjeção/projeção: a substituição do outro **externo** pela **imagem internalizada** desse mesmo outro coincide com a percepção da **própria identidade** como algo **externo** e **fantasmal**.⁶⁴

Mas o conto é também uma paródia do **sinistro duplo** representado com frequência na literatura romântica do século XIX, que interfere de forma tão decisiva na vida do protagonista que acaba desencadeando uma tragédia. Ex.: *O Médico e o Monstro* de Stevenson; *Os Elixires do Diabo* de Hoffmann; *O Duplo* de Dostoievski).

Na seção dedicada ao mito do duplo do *Dicionário dos Mitos Literários*, Nicole Fernandez Bravo estuda a evolução do mito na ficção ocidental. Segundo ela: “O mito do duplo, no Ocidente, acha-se em estreita ligação com o pensamento da subjetividade, lançado pelo século XVII ao formular a relação binária sujeito-objeto, quando até então o que prevalecia era a tendência à unidade.”(p. 263). Para a autora, até o final do século XVI o mito simboliza o homogêneo, o idêntico frequentemente representado na

⁶³ Não por acaso nesse tipo de relação de alteridade o papel do olhar é também decisivo, convertendo-se na principal quando não na única forma de contato com o outro. E às vezes, como é o caso de “Encarnação involuntária”, ele nem sequer implica reciprocidade. São inúmeros os textos de Clarice em que a ação decisiva é desencadeada pelo olhar, ou mesmo se resume a uma forma particular de olhar: é o caso dos contos “Amor”, “Tentação”, “Miopia Progressiva”, “O ovo e a Galinha”, do romances *A Paixão segundo G. H.* e *A Cidade Sitiada* (Com referência a este último remeto à análise de Regina Lúcia Pontieri em *Clarice Lispector: Uma Poética do Olhar*). Isto sem falar de *A Hora da Estrela* que se originou a partir do “sentimento de perdição” que a autora detecta “no rosto de uma moça nordestina”.

⁶⁴ Este último caso remete à questão do aspecto sinistro do duplo segundo Freud, em que um elemento familiar e íntimo por um processo de repressão se converte num elemento **estranho** e **sinistro**. Sigmund Freud, “Lo siniestro”. IN: *In:bras Completas*, (trad. Luis Lopez-Ballesteros y de Torres; rev. Dr. Jacobo Numhauser Tognola). Madrid, Biblioteca Nueva, t.III, 1981, 4a. ed. pp. 22483-2505.

literatura pela figura do gêmeo ou do sósia. Com a substituição da concepção unitária do mundo pela concepção dialética o mito do duplo sofre uma reviravolta: “A partir do término do século XVI, o duplo começa a representar o heterogêneo, com a divisão do eu chegando à quebra da unidade (século XIX) e permitindo até mesmo um fracionamento infinito. (século XX).”⁶⁵. Se antes, a figura do duplo era usada na representação do jogo lúdico de substituição de identidades distintas ela passa a significar cada vez mais a divisão e, no limite, até mesmo o estilhaçamento da identidade, representando o drama do eu que se alienou de si mesmo, que dialoga consigo mesmo como se dialogasse com um estranho⁶⁶.

Inserida numa situação banal do quotidiano moderno, despida dos elementos romanescos de enredo tão característicos da literatura do século XIX, em “Encarnação Involuntária” a questão do duplo se vê reduzida aquilo que realmente é: à representação de um problema de identidade.

⁶⁵ Pierre Brunel, *Dicionário dos Mitos Literários* (trad. Carlos Sussekund...[et. al]); prefácio à edição brasileira Nicolau Sevcenko; Rio de Janeiro, José Olympio, 1998, 2^a ed., p. 264.

⁶⁶ Um exemplo que ilustra bem esse fracionamento infinito está nesse texto divertido do poeta argentino Oliverio Girondo, do qual reproduzo alguns trechos, em que o narrador relata o dilema de ser possuído por **muitas** personagens que se **hospedam** nele contra a sua vontade: “Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades.

En mí, la personalidad es una especie de forunculosis anímica en estado crónico de erupción; no pasa media hora sin que me nasca una nueva personalidad.

.....
Aunque me veo forzado a convivir en la promiscuidad más absoluta con todas ellas, no me convenzo de que me pertenezcan.

.....
...cada una pretende imponer su voluntad, sin tomar en cuenta las opiniones y los gustos de los demás.....

Mi vida resuelta así una preñez de posibilidades que no se realizan nunca, una explosión de fuerzas encontradas que se entrechocan y se destruyen mutuamente. El hecho de tomar la menor determinación me cuesta un tal cúmulo de dificultades, antes de cometer el acto más insignificante necesito poner tantas personalidades de acuerdo, que prefiero renunciar a cualquier cosa y esperar que se extenuen discutiendo lo que han de hacer con mi persona, para tener, al menos, la satisfacción de mandarlas a todas juntas a la mierda.” IN: GIRONDO, Olivério – *Espantapajaros y otros poemas*(selección y prólogo: Delfina Muschietti); Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987.

Mas como a identidade própria se constrói necessariamente em função do outro, uma identidade lábil resultará também numa percepção deficitária do outro. Ou seja, uma forma de alteridade em que a **identificação** com o outro substitui a **interação** com o outro, já que dispensa quase por completo a participação ativa desse outro. Mais do que isso, este outro pode até mesmo representar uma ameaça à frágil identidade do mesmo, como efetivamente acontece no conto “A Solução”, onde a palavra do outro destrói as ilusões do mesmo.

Por outro lado, como o mecanismo básico que subjaz a esta forma peculiar de alteridade é a identificação projetiva com o outro, seres e até mesmo coisas, que no plano do **relacionamento interativo** não ocupariam a posição de **outro**, acabam figurando como **outro** no plano da **identificação**: parece ser esse o caso do cachorro morto em “O Crime do Professor de Matemática”, da geléia e do quarto em “A Geléia Viva” e, de forma ainda mais extrema as pedras, que “ouvem” o discurso de Martim no romance *A Maçã no Escuro*.

No plano da metaficção a missionária de “Encarnação Involuntária” é um duplo da escritora no sentido de que também para o escritor, o ato de escrever, de difundir a sua palavra pode ser uma missão de vida. O ato de escrever converte-se numa missão às vezes involuntária. O que no limite remete à definição que Julio Cortazar dá do contista, que escreve para se libertar de uma história que o possui como se fosse um coágulo⁶⁷.

Possuído por uma história ou por personagens: em ambos os casos escrever parece ser quase um ato de auto-exorcismo. Longe de ser onisciente, onipotente e onipresente, missão que exige o desapego de

⁶⁷ Júlio Cortazar, “O Conto Breve e seus Arredores”. IN: Júlio Cortazar, *Valise de Cronópios*, São Paulo, Perspectiva, 1974, pp. 227-237. Também o narrador de *A Hora da Estrela* se pergunta: “Será essa história um dia o meu coágulo?” (Clarice Lispector, *A Hora da Estrela*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1990, 18ª ed., p. 81.).

formas, de hábitos arraigados e até mesmo da própria identidade. Missão que às vezes é compulsória como reconhecem muitos dos modernos escritores, o escritor do século XX é muitas vezes escravo de sua própria criação e de suas criaturas. Nesse sentido “Encarnação involuntária” pode ser lido também como uma paródia sobre uma “técnica” de construção de personagens dentro da tragicomédia desse escritor moderno que, ao invés de controlar soberanamente enredo e personagens como os autores da ficção convencional, revela-se um ser errante, fragmentado, à caça de sua identidade perdida, possuído por personagens que nele encarnam e desencarnam a seu bel prazer. Essa relação entre a identidade própria e a técnica de construção de personagens por incorporação fica ainda mais evidente, quando a ausência de personagens é percebida como despersonalização, como nesse trecho extraído de *A Hora da Estrela*: “Nestes últimos três dias, sozinho, sem personagens, despersonalizo-me e tiro-me de mim como quem tira uma roupa. Despersonalizo-me a ponto de adormecer.”⁶⁸

“Encarnação Involuntária” trata enfim da questão da identidade no complexo âmbito das representações. Como herança do modo capitalista de valorizar a mercadoria, ficou-nos a ênfase no que é transitório, intercambiável, substituível e finalmente descartável. A consciência já não consegue abarcar totalidades, detendo-se em fragmentos. Ao escritor moderno só resta reproduzir através da sua escrita essa nova visão de mundo em que os papéis substituem as individualidades.

⁶⁸ HE, p.88

c) O espelho estilhaçado

“...amor é não ser comido.”

“A menor mulher do mundo”, Clarice Lispector, *Laços de Família*

c.1-O outro devorável

As primeiras duas partes deste capítulo estudam a representação de um tipo de relação de alteridade em que o outro figura como espelho do mesmo. No primeiro caso (“A Geléia Viva”), o outro é um esboço de matéria viva, um tosco duplo do mesmo, que sequer chega a constituir-se como personagem; no segundo caso (“Encarnação Involuntária”), o outro é representado por uma personagem com função referencial no texto: não há interação entre os personagens, apenas um processo de identificação, em que a protagonista se vê incorporando a suposta identidade da segunda personagem.

Se as análises anteriores privilegiavam o ponto-de-vista do mesmo, o objetivo desta terceira parte é focar a figura do outro. Tarefa menos simples do que pode parecer à primeira vista, dada a presença predominante na ficção clariciana, de um “eu” que norteia o ponto de vista do texto. Por conta disso o outro acaba frequentemente se inserindo nas lacunas do próprio discurso do mesmo, como fator de surpresa, de inapreensibilidade e até mesmo de resistência.

Assim uma maneira de estudar esse outro seria mapear a sua crescente visibilidade perante o mesmo: desde aquele outro totalmente a mercê do mesmo, sujeito inclusive à incorporação física, até o outro que, em igualdade de condições com o mesmo, entra em confronto com este, recusando o papel de espelho. Não se pode perder de vista, no entanto, nesse universo de figuração de identidades lábeis, que o outro é fator de desestruturação do mesmo, quando ambos se enfrentam numa situação de igualdade. Talvez venha daí uma certa preferência da ficção clariciana por um tipo peculiar de outro que, seja ele pessoa, animal ou coisa, tem uma função passiva no texto, servindo apenas de referência para o exercício de auto-conhecimento do protagonista⁶⁹.

Além disso há de se considerar também a visibilidade do outro enquanto personagem literário. Parece haver uma relação inversamente proporcional entre o destino dado a um determinado personagem e sua visibilidade como personagem literário. Vários dos mais conhecidos personagens claricianos como a Macabéa de *A Hora da Estrela*, as baratas de “A Quinta História” e *A Paixão Segundo GH*, as galinhas dos contos referidos a seguir, o ovo irremediavelmente condenado à frigideira de “O Ovo e a Galinha” e tantos outros mais, devem a sua fama literária a essa ênfase num destino implacável narrado a partir de um ponto de vista marcadamente narcisista.

Talvez a grande proeza da ficção clariciana seja não abrir mão do paradoxo, conjugando no mesmo olhar o anseio pela transcendência e a reificação do outro⁷⁰. Para o olhar do mesmo, o outro, seja ele um ovo, uma

⁶⁹ Talvez o melhor exemplo dessa peculiar relação de alteridade, seja a cena de *A Maça no Escuro*, em que o protagonista Martin abre o seu coração para as pedras, os únicos interlocutores suportáveis, graças à sua impassividade. Martin está tão desestruturado que sequer consegue conservar com vida o passarinho, que segura em sua mão.

⁷⁰ Perante o olhar de GH, que internaliza a barata se abre um mundo de significações tão rico que a barata que agoniza na porta do armário, apenas é percebida como catalizadora da relação de GH com a barata internalizada.

barata, uma galinha ou um ser humano visto de relance, representa nada menos que o universo. O eu ávido e voraz que busca o universo no outro apenas não se dá conta de que esse rico universo é, na verdade, o seu universo que ele vê **no** outro e não o universo **do** outro. O outro corre assim sempre o risco de ser englobado pelo vasto universo do mesmo⁷¹.

O que leva a mais um aspecto característico. A partir da própria avidez da perspectiva narrativa descortina-se um universo, em que a relação de alteridade se dá no nível da oralidade, ou seja, em que o outro aparece a partir da sua facilidade de ser ou não incorporado pelo mesmo⁷².

Se o conto “Encarnação Involuntária” descreve de forma quase didática o processo de incorporação psicológica da suposta identidade do outro, em alguns textos de Clarice essa “incorporação” do outro é levada às últimas conseqüências: o próprio corpo do outro acaba sendo literalmente devorado pelo mesmo. É esse o caso de *A Paixão Segundo G. H.* e do conto “Uma História de Tanto Amor”⁷³.

“Uma História de Tanto Amor” (*Felicidade Clandestina*) evoca o conto-de-fadas para, através de uma narrativa que se transmite de boca a boca, remeter a um ritual alimentar físico e espiritual, simultaneamente profano e religioso. Seguindo a acepção de Bruno Bettelheim em *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, o conto pode ser lido também como o relato de um ritual de passagem, no caso da infância para a adolescência: a

⁷¹ Questão plenamente problematizada no romance *A Hora da Estrela* em que Clarice coloca o narrador Rodrigo e a personagem Macabéa disputando o seu espaço dentro do romance.

⁷² Em “A Vocação para o Abismo” Lúcia Helena destaca entre outras características a voracidade da própria escritura clariciana. Um exemplo de como esta pode se manifestar no nível da própria perspectiva narrativa é examinado no item c) a relação narrador/ leitor do 3º capítulo da dissertação “Os Percalços na Construção do Espaço do Outro”.

⁷³ A grafia da palavra “história” aparece como “estória” no índice da edição da Francisco Alves, e como “história” no corpo do livro. A edição revisada da Rocco, a mais recente de todas, adota integralmente a palavra “história”.

experiência decisiva do amor e da morte é vivida pela protagonista no seu convívio com as galinhas.

Há que lembrar aqui que o conto-de-fadas é o gênero literário mais próximo do universo infantil. Ele promete a solução, muitas vezes mágica, dos problemas colocados aos protagonistas. O final feliz ajuda a fortalecer a fé da criança num mundo em que os obstáculos serão vencidos, os sofrimentos recompensados, os maus recebem o justo castigo e os bons o prêmio da suprema felicidade.

Parodiando a estrutura do conto-de-fadas tradicional, “Uma História de Tanto Amor” se encarregará de mostrar como a felicidade no mundo real não é alcançada através da realização dos desejos mas sim pela constante adaptação desses desejos à realidade objetiva. Para esse fim ele também pode ser lido como paródia do próprio amor romântico em que os galãs são substituídos por...galinhas. O gênero maravilhoso é subvertido pela inserção do princípio de realidade, que apresenta a morte do ser amado como algo inevitável. É subvertido também no sentido de desmascarar o caráter possessivo e predador dessa forma de amor, que precisa literalmente se alimentar do ser amado.

A paródia resulta da tensão entre a estrutura do conto maravilhoso e o seu conteúdo realista. Não por acaso o conto-de-fadas pertence ao romantismo. A mistura de gêneros tem por função traduzir o choque da fantasia com a experiência real. A elaboração desse processo de aprendizagem do significado do amor e da morte com a conseqüente transformação dos desejos da protagonista completará o ritual de passagem que indicará a transformação de uma menina em moça.

A história que se conta é a do amor de uma menina pelas suas galinhas. Apesar de narrado em terceira pessoa, o conto privilegia o ponto de vista da protagonista. A estrutura do texto segue o modelo do conto de fadas tradicional, com a predominância do tempo verbal imperfeito e o

clássico começo: “Era uma vez...”. Já a primeira sentença porém se encarregará de subverter o começo aparentemente convencional apresentando o inusitado objeto amoroso: “Era uma vez uma menina que observava tanto as galinhas que lhes conhecia a alma e os anseios íntimos.”⁷⁴.

O amor da menina pelas suas galinhas é um amor subjetivo e nesse sentido romântico. Longe de, como afirma o conto, conhecer “a alma e os anseios íntimos das galinhas” a menina transfere para estas, situações humanas⁷⁵ aplicando remédios de gente para supostas moléstias, apressando involuntariamente a morte da galinha preferida pela insistência em curá-la da maneira errada, tentando enfim “curar as galinhas de serem galinhas”. Isso fica claro no momento em que o conto abandona o ponto de vista da menina para inserir uma significativa observação do narrador: “A menina ainda não tinha entendido que os homens não podem ser curados de serem homens e as galinhas de serem galinhas; tanto o homem como a galinha têm misérias e grandeza (a da galinha é a de pôr um ovo branco de forma perfeita) inerentes à própria espécie.”⁷⁶. Essa intervenção mais distanciada do narrador parece de certa forma querer corrigir o ponto de vista da menina colocando as espécies nos seus “devidos lugares”, enfatizando justamente as **diferenças intransponíveis** entre elas.

A primeira percepção que a menina tem do abismo existente entre as duas espécies é quando se dá conta claramente de que as galinhas servem de alimento para os homens. Inicialmente a menina se recusa a aceitar que as galinhas sejam mortas para servirem de alimento para ela e sua família. Odeia todos que gostam de comer galinha, principalmente o pai, até que a

⁷⁴ Clarice Lispector, *Felicidade Clandestina*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1994, 8^a ed., p. 155.

⁷⁵ Situação que aliás deve ser comum na relação de crianças pequenas com pequenos animais.

⁷⁶ FC, p. 156.

mãe explica, “- Quando a gente come bichos, os bichos ficam mais parecidos com a gente estando assim dentro de nós....”⁷⁷. A explicação da mãe desveste o ato de se alimentar das galinhas de seu aspecto predador, convertendo-o numa espécie de comunhão espiritual⁷⁸. A diferença entre as espécies é convertida em semelhança, só que num outro nível, onde a incorporação física adquire um caráter espiritual⁷⁹. Um pouco mais velha a menina terá aprendido a lição de que incorporar o ser amado é uma maneira de preservá-lo para si. Conforme o próprio narrador: “O amor por Eponina: dessa vez era um amor mais realista e não romântico; era o amor de quem já sofreu por amor.”⁸⁰ A incorporação física através do alimento se constituirá num paralelo à incorporação psicológica do objeto amado. A menina de “Uma História de Tanto Amor” come a galinha Eponina “...com um prazer quase físico porque sabia agora que assim Eponina se incorporaria nela e se tornaria mais sua do que em vida”⁸¹. Devorar aqui é a condição que garante a posse eterna do ser amado. Daí a proximidade com o ritual ao qual o texto faz referência logo em seguida (e que depois será retomada em *A Paixão segundo G.H.*): “Tinham feito Eponina ao molho pardo. De modo que a menina, num ritual pagão que lhe foi transmitido de corpo a corpo através dos séculos, comeu-lhe a carne e bebeu-lhe o sangue.”⁸². Assim a menina do conto revive a nível individual uma experiência que transforma um antigo ritual pagão no ritual cristão da comunhão.

Mas essa experiência tão intensamente vivida, que leva a protagonista a uma epifania, é tanto em “Uma História de Tanto Amor”

⁷⁷ FC p. 157, grifo meu.

⁷⁸ Parece que o raciocínio dos índios canibais, que comem o guerreiro inimigo para adquirir a sua força e a sua coragem, é semelhante. Vide observação de Freud a esse respeito (Nota 85).

⁷⁹ Isto ainda se torna mais evidente em *A Paixão Segundo GH*.

⁸⁰ FC, p.158.

⁸¹ FC p. 158, grifo meu.

como em *A Paixão Segundo G. H.* uma experiência unilateral⁸³. A epifania e o conseqüente crescimento espiritual se dá não através da relação com o outro mas às custas do sacrifício do outro. O aspecto do sacrifício fica ainda mais acentuado nesses dois textos, por remeter simultaneamente a antigos rituais antropofágicos e ao ritual religioso da comunhão. Significativamente temos em ambos os casos um outro que, dado à sua natureza, está totalmente à mercê da protagonista. Na verdade este tipo de relação de alteridade só é possível por causa da diferença abismal entre mesmo e outro e por causa da situação de supremacia do mesmo. O que impera, em última análise, é a lei do mais forte. O que para a protagonista representa o auge da epifania, o ato de incorporação definitiva do outro, é também um ato de suprema reificação, que se concretiza na aniquilação total do outro pelo mesmo⁸⁴. Nesse tipo de relação de alteridade entre personagens a epifania do protagonista é então uma epifania solitária⁸⁵. Tanto as galinhas do conto, como a barata do romance servem de objeto amoroso no sentido mais reificante do termo objeto, apesar ou talvez justamente por causa da excessiva identificação da protagonista com eles.

Em *Psicologia de Grupo e a Análise do Ego* Freud chama a atenção para o papel da identificação, sentimento ambivalente, e que se comporta como uma ramificação da fase oral. Segundo Freud: “A identificação, na verdade, é ambivalente desde o início; pode tornar-se expressão de ternura com tanta facilidade quanto um desejo do afastamento de alguém. Comporta-se como

⁸² FC, p.158

⁸³ Como é unilateral a experiência do colegial, protagonista do conto “O Primeiro Beijo” (*Felicidade Clandestina*), cuja iniciação erótica acontece, quando ele beija uma estátua.

⁸⁴ O filme “O Império dos Sentidos” ilustra um tipo de relação amorosa entre um casal em que a epifania também é atingida pelo aniquilamento e emasculamento do homem pela mulher. A diferença é que no filme, a destruição é consentida pela vítima, é resultado da cumplicidade dos parceiros. No caso dos textos claricianos, barata e galinha não têm opção.

⁸⁵ A exceção que me ocorre é a epifania que celebra a união de Lorri e Ulisses em *Uma Aprendizagem*.

um derivado da primeira fase da organização da libido, da fase *oral*, **em que o objeto que prezamos e pelo qual ansiamos é assimilado pela ingestão, sendo dessa maneira aniquilado como tal.** O canibal, como sabemos, permaneceu nessa etapa; ele tem afeição devoradora por seus inimigos e só devora as pessoas de quem *gosta*.”⁸⁶ (Freud, “*Psicologia de Grupo e a Análise do Ego*”. *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Vol XVIII, Cap. VII, p. s/n., *itálico do autor, negrito meu*). Durante a fase oral, amar o outro parece que inclui incorporar o outro pelo menos no nível da fantasia. Assim a criança pequena que, ao mamar inicialmente talvez não diferencie bem a mãe do leite que ingere; em termos de fantasia possivelmente estará ingerindo com o leite uma parte da própria mãe. Crescer nesse sentido significa justamente o aprendizado da diferenciação entre bebê e mamãe, entre a mãe externa e a mãe internalizada e numa generalização natural entre eu e outro.

“Uma História de Tanto Amor” trata pois da iniciação amorosa no sentido mais amplo do termo. Não por acaso, os termos „galinhas“ e „homens“ são freqüentemente intercambiáveis ocupando o mesmo eixo paradigmático. Assim as expressões que descrevem o amor da menina pelas galinhas são as mesmas que descrevem o amor humano: a galinha é chamada de “ser querido”; o amor pela galinha Eponina é assim descrito: “...dessa vez era um amor mais realista e não romântico; era o amor de quem já sofreu por amor.”⁸⁷ E o conto termina com uma afirmação em que o amor pelas galinhas e o despertar do interesse pelo sexo oposto

⁸⁶ No original: “Die Identifizierung ist eben von Anfang an ambivalent, sie kann sich ebenso zum Ausdruck der Zärtlichkeit wie zum Wunsch der Beseitigung wenden. Sie benimmt sich wie ein Abkömmling der ersten *oralen* Phase der Libidoorganisation, in welcher man sich das begehrte und geschätzte Objekt durch Essen einverleibt und es dabei als solches vernichtet. Der Kannibale bleibt bekanntlich auf diesem Standpunkt stehen; er hat seine Feinde zum Fressen lieb, und er frisst die nicht, die er nicht irgendwie liebhaben kann.” Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, Studienausgabe Bd. IX, 1982, p.98.

⁸⁷ Vide nota 79.

novamente são justapostos de forma ambígua: “A menina era um ser feito para amar até que se tornou moça e havia os homens.”⁸⁸. Por um lado a expressão “até que” enfatiza a mudança da menina; por outro o termo “homens” aparece como substituto agora definitivo de “galinhas”.

Ao fundir numa mesma imagem o “outro amado” e o “outro comestível” o conto desvenda a origem oral do amor humano. É um retorno à pré-história da pré-história do desenvolvimento humano traduzido na forma mais antiga de contar histórias. Aqui convergem dois níveis de oralidade: a origem de um ritual religioso oral é evocada sob a forma sublimada da narrativa. Mas trata-se de uma narrativa oral voltada para o universo infantil e o ritual celebrado é a passagem da infância para a adolescência. O que por sua vez remete a fase oral postulada pela leitura psicanalítica, para contar a história da origem do modo humano de amar, através do contato inicial com o seio da mãe. Se no conto “A Quinta História” a oralidade tem a função de enfatizar o conflito entre a forma transitória e a permanente da narrativa, em “Uma História de Tanto Amor” a ênfase está na própria boca, nessa aproximação radical entre a boca que devora o outro e a boca que narra o outro, num processo cíclico de gestação literária, em que o ato de incorporação do outro apenas prepara sua devolução simbólica ao mundo. Onde será devolvido à avidez dos ouvintes...ou dos leitores.

A questão da alteridade recebe um tratamento bem diverso do visto até agora num outro conto, que já no título se chama soberanamente “Uma Galinha”⁸⁹. Aqui a galinha dá uma esplêndida demonstração da sua alteridade, primeiro ao fugir obrigando seu dono a caçá-la e depois, quando bota o ovo. E aqui não interessa que a galinha não saiba o que está fazendo,

⁸⁸ FC, p.158.

⁸⁹ Clarice Lispector, *Laços de Família*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1979, 11^a ed., p. 31-34

mas que de alguma forma ela, sendo apenas intrinsecamente galinha, conseguiu um instante de visibilidade, passando momentaneamente de objeto a sujeito, modificando inclusive o seu próprio destino. É significativo como no decorrer da história o olhar da família, que observa a galinha a transforma: de “almoço junto de um chaminé”⁹⁰ no começo da fuga, ela se converte na “rainha da casa”⁹¹ depois de ter sido obrigada a “correr naquele estado”⁹². É um olhar que para ver a galinha, precisa humanizá-la. Esse olhar que humaniza a galinha é um olhar que toscamente a reconhece como um igual. Não é por acaso que depois de sua aventura a galinha venha a morar na casa da família: o novo espaço físico é apenas a confirmação do espaço de alteridade conquistado pouco importando nesse sentido se é o espaço mais adequado para ela; durante algum tempo esta galinha fará parte da família, até que seu gesto de alteridade caia no esquecimento e o olhar que a vê seja novamente um olhar reificante. Como para compensar a distinção momentânea, na sentença que encerra o conto a galinha é referida apenas através da insignificância de um pronome obliquo enclítico: “Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos.”⁹³ O final “curto e grosso” sugere que o narrador já perdeu tempo demais com essa galinha e que já é hora de recolocá-la “no seu devido lugar”. O final realista, faz coincidir a atitude do narrador com a dos personagens humanos do conto, reinserindo a galinha nas suas condições habituais, indicando que a sua “hora da estrela” já passou.

c.2-O outro indigesto

Esse momento de afirmação da própria identidade, esse “instante de estrela” acontece também com a menor mulher do mundo no conto do

⁹⁰, *LF*, p.31.

⁹¹ *LF*, p. 34.

⁹² *LF*, p. 34.

mesmo nome, de *Laços de Família*(1960)⁹⁴. Também a menor mulher do mundo tem o poder de, ainda que por alguns instantes, desnortear o olhar coisificante de quem a observa, ao se comportar de maneira inesperada. Após ter a sua imagem dissecada pelo olhar do cientista, pelo olhar da imprensa e do próprio público leitor de jornal (o que a nível metaliterário remete ao olhar do próprio narrador e dos leitores do conto), a pequena mulher consegue com seu gesto inesperado, quebrar a expectativa do explorador que a observa. A mudança se reflete na própria perspectiva do conto: o narrador em terceira pessoa que, a partir de uma “neutralidade científica”, com a qual inicia o conto, tenta adotar sucessivamente o ponto de vista do explorador e dos leitores do jornal, que traz a notícia sobre a pequena mulher, pela primeira vez tenta assumir o ponto de vista dela invertendo a perspectiva do conto: subitamente é o cientista que se transforma de observador em observado. Essa mudança de perspectiva, que novamente confere ao objeto uma dignidade de sujeito, desautomatiza o olhar reificante sugerindo a possibilidade de um outro jeito de olhar: pois o olhar de Pequena Flor, inconsciente das convenções da sociedade de consumo é um olhar que resgata a alteridade pura e simples; ele ama no outro simplesmente a diferença. Mesmo considerando a que “Pequena Flor” é apenas uma personagem, produto da imaginação criativa do narrador, que “coloca suas palavras sobre ela”, como mais tarde Rodrigo em *A Hora da Estrela* fará com Macabéa, o que apenas provocaria a ilusão de um ponto de vista alternativo. O que importa aqui, é que o ponto-de-vista dominante, soberano e reificante do cientista ou qualquer outro ponto-de-vista, incluindo o do próprio narrador não dá conta da riqueza da personagem. Riqueza que está justamente nessa capacidade de evadir-se de um ponto-de-vista fixo, de fragmentar o foco narrativo, situando-se nas

⁹³ *LF*, p. 34, grifos meus.

⁹⁴ *LF*, pp.77-86.

entrelinhas de tudo que é dito sobre ela. Ao contrário do que acontece com a missionária de “Encarnação Involuntária”, a natureza singular e inapreensível de Pequena Flor consegue escapar às voluntárias e involuntárias encarnações. Conforme reza a frase de encerramento do conto “...Deus sabe o que faz.”⁹⁵. E Clarice também.

Em “Uma galinha” e “A Menor Mulher do Mundo” a diferença entre o mesmo e o outro está pois indicada pelas momentâneas mudanças do ponto de vista. Uma das formas de a alteridade se constituir no conto “A Solução” é no nível do conteúdo, quando explode no choque frontal entre as duas personagens femininas do conto. Ela se configura no momento da ruptura da relação especular, num confronto decisivo que faz vir à tona, de forma brutal, as diferenças entre as duas personagens femininas. É ao dar voz, ainda que por instantes a uma segunda personagem, que o conto favorece o aparecimento dessas diferenças, expondo a fragilidade do vínculo entre as personagens.

“A Solução” aparece publicada pela primeira vez em *A Legião Estrangeira* (1964)⁹⁶. Curiosamente é o único dos treze conto dessa coletânea que não é incluído posteriormente em *Felicidade Clandestina* (1971).

Resumindo o conto: Almira e Alice são duas datilógrafas que trabalham no mesmo escritório. Almira é feia e gorda mas de “natureza delicada”. Alice tem boa aparência. Almira adora Alice, que se deixa adorar mas é indiferente à outra: “À medida que a amizade de Alice não existia, a amizade de Almira mais crescia”⁹⁷. Até o dia em que Alice chega atrasada e de olhos vermelhos ao escritório. Interpelada por Almira durante o almoço, Alice insulta Almira, chamando-a de gorda, chata e intrometida e

⁹⁵ LF, p. 86.

⁹⁶ Clarice Lispector, *A Legião Estrangeira*, São Paulo, Ática, 1987, 6^a ed., pp. 71-73.

⁹⁷ LE, p. 71.

diz que está assim porque nunca mais verá o Zequinha. Como reação, Almira lhe crava um garfo no pescoço. Ela é presa em flagrante mas acaba encontrando companheiras na prisão.

Ironia máxima representa o próprio título do conto. A fórmula tradicional de “crime e castigo” se inverte, a punição se converte em recompensa; é justamente na prisão, lugar de exclusão social, que Almira encontra o seu lugar. A solução para a carência e a solidão de Almira encontra-se num grau de marginalização aparentemente muito maior do que o experimentado até então, a segregação que a sociedade reserva aos criminosos. Mas é nessa passagem de marginalizada a marginal que os sinais se invertem - é como marginal que Almira experimenta algum tipo de inclusão social. A crítica social é contundente nessa contraposição entre a cadeia como refúgio contra a discriminação sofrida no mais cotidiano dos ambientes de trabalho.

Essa reversão de valores e a ênfase nas **diferenças** está presente em todos os níveis do conto. Desde a adoção de um ponto de vista irônico e distanciado, passando pelo confronto dos personagens até a tensão presente na própria tessitura narrativa, graças à justaposição de elementos contrastantes e dissonantes de linguagem. Tudo organizado em torno da oposição básica entre forma e conteúdo, em que a manifesta ironia do ponto de vista contrasta com a tragédia pessoal narrada.

Assim a construção dos dois personagens só poderia se dar por contraste: contraste entre a aparência física das personagens, contraste entre a sua natureza psicológica, e finalmente contraste interno entre a natureza física e a psicológica de cada uma das moças.

A descrição física de Almira destaca os aspectos grotescos: “engordara **demais**”; “O nariz de Almira **brilhava sempre**”; “Almira tinha

o rosto **muito largo, amarelo e brilhante...**⁹⁸; “Com todo aquele **corpanzil...**”⁹⁹ Ela se opõe à caracterização física de Alice, “pequena e delicada”; “de rosto oval e aveludado”; “pensativa e sorria sem ouvi-la...”; “...distante e sonhadora, deixando-se adorar.”¹⁰⁰, que parece remeter ao estereótipo da mocinha romântica.

O contraponto irônico da descrição está nesta oposição entre a grotesca e a sublime. Oposição presente também na caracterização psicológica das personagens, só que agora ao contrário: a grotesca Almira tem a alma delicada, a bela Alice se revela grosseira. A natureza delicada de Almira não admite a idéia de grosseria ou injustiça com outra pessoa: “Com todo aquele corpanzil, podia perder uma noite de sono por ter dito uma palavra menos bem dita.”¹⁰¹. Palavra menos bem dita ou palavra menos bem-dita? E também: “...um pedaço de chocolate podia de repente ficar-lhe amargo na boca ao pensamento de que fora injusta”¹⁰² Mas, segundo a ironia implacável do narrador, isso não ocorre por bondade: “Eram talvez nervos frouxos num corpo frouxo.”¹⁰³. Não por acaso o narrador compara Almira a um elefante, que, como ela abriga uma grande sensibilidade dentro de um corpo enorme, que é dócil e adestrável no seu trato com os homens mas implacável na sua vingança.

Quase a contragosto o narrador revela a sensibilidade de Almira, novamente em oposição à “sonhadora Alice” de cujos “lábios macios” saem palavras devastadoras. Mas o que caracteriza Almira sobretudo é a

⁹⁸ LE, p.71, grifos meus.

⁹⁹ LE, p.72, grifo meu. Almira é uma antecipação da Macabéa de *A Hora da Estrela* no sentido em que na construção de ambas as personagens é dada uma ênfase especial aos elementos grotescos.

¹⁰⁰ LE, p.71.

¹⁰¹ LE, p.72.

¹⁰² LE, p.72.

¹⁰³ LE, p.72.

sua oralidade¹⁰⁴. As referências constantes ao ato de comer pontuam a descrição da personagem: “...ela era das que **comem o batom** sem querer.”¹⁰⁵, grifos meus,); ”Na manhã do dia em que aconteceu, Almira saiu para o trabalho correndo, ainda **mastigando um pedaço de pão**”; “Almira **comia com avidez...**”¹⁰⁶. Ou nessa frase que resume a personagem: “Havia no rosto de Almira uma **avidez** que nunca lhe ocorrera disfarçar: a mesma que tinha por **comida**, seu **contato mais direto com o mundo**.”¹⁰⁷

Significativamente o choque que leva Almira a cometer o crime se traduz numa perturbação crescente do próprio ato de comer: “Almira **engasgou-se com a comida...**”; “Dos lábios macios de Alice haviam saído **palavras que não conseguiam descer com a comida pela garganta de Almira G. de Almeida**.”; “...Almira parecia ter **engordado mais** nos últimos momentos, e **com comida ainda parada na boca**”¹⁰⁸. até o momento em que “...como uma magra, **pegou o garfo** e enfiou-o no pescoço de Alice.”¹⁰⁹

Ícone de dupla face, o garfo como instrumento agressor também é significativo: por um lado representa a reação de frustração de uma personagem para quem a satisfação do desejo se dá ao nível oral. A ênfase

¹⁰⁴ A questão da oralidade ocupa um lugar de destaque na obra clariceana. Basta lembrar dos contos “O Jantar” (*LF*) e “A Repartição dos Pães”(*LE*) em que os personagens também se revelam através do modo pelo qual ingerem o alimento.

¹⁰⁵ *LE*, p.71.

¹⁰⁶ *LE*, p.72, grifos meus.

¹⁰⁷ *LE*, p.71, grifos meus. Vale lembrar aqui que o estágio oral é considerado por Freud o primeiro estágio de desenvolvimento infantil. O contato com o mundo através do alimento que vem do seio da mãe é a primeira forma de contato extra-uterino que a criança experimenta. Conforme ressaltam Laplanche e Pontalis: “ O que se torna centro de interesse na ‘relação de objeto’...são as metamorfoses de incorporação e a forma como ela se reencontra como **significação** e como **fantasia** predominante no seio de todas as relações do sujeito com o mundo.”(grifos meus). Laplanche e Pontalis – *Vocabulário da Psicanálise*(trad. Pedro Tamen). São Paulo, Martins Fontes, 1996, 2ª ed., p. 446.

¹⁰⁸ *LE*, p.72, grifos meus.

¹⁰⁹ *LE*, p.72, grifos meus.

nos indícios de satisfação oral da personagem permite a suposição de que negar afeto a Almira em última análise equivale a negar-lhe alimento, já que para a fase oral a maior expressão de amor é o alimento que sai do seio materno. Almira responde aos insultos, transformando por sua vez o impulso de alimentar Alice (é ela que está pagando o almoço) em agressão. O garfo que alimenta se transforma no garfo que fere; a arma agressora se converte em extensão dos dentes, visando a garganta do outro, num movimento primitivo de animal selvagem. Nesse desnudamento das emoções orais, a boca se converte na sinédoque tanto de Almira como de Alice. No confronto entre boca e boca, é a palavra destrutiva de Alice contra o garfo de Almira: extensão da boca, o garfo tenta literalmente calar o discurso ferino do outro¹¹⁰. No entanto, e aí reside mais uma grande ironia do conto, como arma de um crime o garfo é um instrumento grotesco e inapropriado, um péssimo substituto da faca; mais do que arma assassina ele é o símbolo da fragilidade de Almira, do seu jeito tosco e desajeitado de enfrentar a maldade alheia. O ataque a Alice é quase uma paródia patética de tentativa de assassinato...quase, porque Alice efetivamente sai ferida do confronto¹¹¹.

Almira e Alice fazem parte de uma seleta galeria de personagens claricianos femininos em que o relacionamento é alavancado diretamente a partir de suas motivações inconscientes. Um motivo recorrente na ficção clariciana é uma situação triangular envolvendo duas mulheres e um homem. Desde as situações triangulares que envolvem a personagem Joana em *Perto do Coração Selvagem*; passando pela conflituosa relação entre as

¹¹⁰Conforma observa Yudit Rosenbaum, Almira fere Alice justamente na garganta, espaço da fala, buscando silenciar as palavras ferinas. Yudit Rosenbaum, *Metamorfoses do Mal*, São Paulo, Edusp/FAPESP, 1999, p. 83.

¹¹¹ Como Martim de *A Maçã no Escuro* (1961), Almira é uma criminosa incompetente. A falta de *glamour* dos criminosos claricianos os coloca numa relação paródica com os criminosos dos grandes romances policiais, deslocando o acento do ato criminoso em si, para enfatizar a condição humana e social do personagem

irmãs Esmeralda e Virgínia em *O Lustre* e a feroz inveja que Vitória, em *A Maçã no Escuro*, tem da sexualidade de Ermelinda. É levada até as últimas conseqüências no conto “O Corpo” (*A Via Crucis do Corpo*), quando o triângulo se transforma num quadrado, incluindo uma terceira mulher. Desemboca finalmente no triângulo amoroso formado por Olímpico e as também colegas de trabalho Macabéa e Glória e no seu equivalente metaficcional em que temos o narrador Rodrigo S. M. como elemento intermediário entre a escritora Clarice e a personagem Macabéa.

A especificidade do conto “A Solução” é o tratamento ambíguo dada à relação entre as personagens. Alice é o pivô de um triângulo, que tem por um lado o Zequinha, um personagem em *off*, cujo relacionamento com Alice, independentemente da sua natureza, está encerrado; por outro lado, o vínculo ambíguo entre Almira e Alice. É um triângulo que, na verdade, nem sequer se constitui, que mal se esboça já se desfaz. Que oscila enfim no limiar dos desejos desencontrados de personagens também desencontradas.

Uma boa parte da tensão da narrativa, que descreve o conflito entre essas duas mulheres, se deve a uma característica peculiar do próprio narrador. A neutralidade aparente deste encobre uma postura de constante oposição, que o obriga a mudar de lado o tempo todo. A afirmação da alteridade do narrador está no seu distanciamento, na sua recusa em se colocar do lado de alguém, seja de alguma das personagens, seja do leitor. Ele se reporta constantemente à palavra de terceiros, para logo em seguida relativizar a palavra do outro¹¹². É um narrador que só se concebe “do contra”, em flagrante tensão com a história narrada.

¹¹² Arnaldo Franco Júnior destaca um outro aspecto importante desta perspectiva narrativa: na medida em que se reporta constantemente à palavra de terceiros, o narrador se torna um filtro do olhar coletivo perante o qual se desenrola a ação do conto. Arnaldo Franco Júnior, “Um elefante no circo”.IN: Arnaldo Franco Antunes, **Mau Gosto e**

No limite, a reprodução do ponto de vista de terceiros, para logo em seguida relativizá-los, acaba por relativizar até mesmo a própria postura “do contra” do narrador. Assim, a comparação de Almira com o elefante no final do penúltimo parágrafo do conto tem a função de amenizar as críticas formuladas pela opinião pública (os **outros**), que se permite julgar a personalidade de Almira. No momento em que afirma: “Ninguém se lembrou de que os elefantes, de acordo com os estudiosos do assunto, são criaturas sensíveis, mesmo nas grossas patas.”¹¹³ esse narrador **do contra** está indo contra a opinião pública e, se colocando a favor de Almira, ainda que novamente reproduzindo um testemunho autorizado de terceiros e empregando uma comparação ambivalente, simultaneamente elogiosa e pejorativa.

O requinte de ambivalência é atingido quando o narrador justapõe o ponto de vista da personagem e o seu próprio, ao relatar a vida de Almira na prisão: segundo o narrador a personagem apresenta uma “alegria melancólica”¹¹⁴, é encarregada da roupa suja e dá-se bem com as guardiães, que até lhe arrumam de vez em quando o tão almejado chocolate, “Exatamente como para um elefante no circo”¹¹⁵. O narrador consegue condensar na mesma descrição a imagem de uma pessoa humilde que se contenta com aquilo que a vida lhe oferece com a visão degradante de um animal selvagem, adestrado para divertir os seres humanos “superiores”.

A humanidade de Almira ironicamente invocada através de um exemplo de condição animal, acaba se impondo assim nas frestas dessa história que, de tanto estar escrita contra ela, acaba redundando

Kitsch nas Obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan. Tese de Doutorado pela FFLCH-USP (orientadora Profª. Dra. Nádia Batella Gotlib). São Paulo, 1999, pp. 151-155.

¹¹³ *LE*, p. 73

¹¹⁴ Aqui o contraste aparece ao nível da própria imagem composta por elementos conflitantes.

¹¹⁵ *LE*, p. 73.

relativamente¹¹⁶ em seu favor. Mas como mais tarde Macabéa, Almira revela uma total inconsciência do jogo de forças que atua contra ela. Essa inconsciência por um lado lhe confere um tipo de inocência, de pureza que caracteriza vários personagens claricianos, mas por outro lado revela sua vulnerabilidade, deixando-a exposta num mundo, cuja lei do cão desconhece. Se a sua inocência por um lado a faz preservar a sua dignidade nesse mundo cão, por outro lado, a sua condição alienada, impede a sua libertação, tornando-a eterna prisioneira dele.

Com relação a Almira o narrador (como Alice) parece recusar um vínculo mais estreito, evitando a identificação com a personagem, insistindo num distanciamento crítico, que tudo relativiza ou vira do avesso. O que reforça ainda mais esse distanciamento é a revelação, no momento de clímax da ação, de que a história foi extraída de uma notícia de jornal. Novamente o narrador se reporta a uma outra fonte. A narrativa deixa de ser uma narrativa direta para converter-se em narrativa da narrativa com os fatos colhidos de segunda mão: “Foi então que Almira começou a despertar. E, como se fosse uma magra, pegou o garfo e enfiou-o no pescoço de Alice. O restaurante, **ao que se disse no jornal**, se levantou como uma só pessoa”.¹¹⁷. No momento crucial de dar o seu testemunho, o narrador, por assim dizer, tira o corpo fora, relativiza o peso de sua informação, revelando a fonte de sua história. Recupera-se assim o “efeito de estranhamento” brechtiano, estamos diante de um conto “extraído de uma notícia de jornal”¹¹⁸.

Esse mesmo narrador também se recusa a ser enquadrado pelas expectativas do leitor. Pois uma característica dessa narrativa, que explora

¹¹⁶ Arnaldo Franco Junior observa que o conto, ao mesmo tempo que não demoniza a personagem Almira, transformando até o seu castigo em prêmio, critica a sua condição de alienada. Arnaldo Franco Junior, op. cit. p. 153-154.

¹¹⁷ *LE*, p.72, grifos meus.

todos os tipos possíveis de fricção intratextual, é produzir uma quebra sistemática dessas expectativas. Um dos recursos mais utilizados para obter esse efeito é a justaposição de afirmações conflitantes: “À medida que a amizade de Alice **não existia**, a amizade de Almira **mais crescia**”¹¹⁹. Essa frase em si já sintetiza a relação dissonante entre Almira e Alice, na medida em que indica a ausência de reciprocidade. Outro recurso é relativizar uma afirmação taxativa até transformá-la em seu oposto. É o que acontece pôr exemplo com a proposição: “Alice era a sua melhor amiga (de Almira)”¹²⁰ desmentida na frase seguinte: “Pelo menos era o que dizia a todos com aflição, querendo compensar com a própria veemência **a falta de amizade que a outra lhe dedicava**.”¹²¹. Outro recurso ainda é a junção inesperada de afirmações a primeira vista não relacionadas: “Chamava-se **Almira e engordara demais**”¹²² em que o estranhamento é causado pela aproximação de atributos de natureza distinta (no caso nome e característica física transitória).

A tensão irônica da narrativa é assim o produto do contraste, da relativização e da justaposição de elementos incongruentes da linguagem, em suma da insistência em combinar o incombinável. O próprio fluxo narrativo se constrói a partir da combinação dos microelementos de linguagem de uma forma áspera e dissonante para relatar esse choque que é a revelação do outro. Essa oposição entre os elementos narrativos é fundamental para gerar a fricção intratextual desse conto, que refere justamente um tipo de confronto em que a ruptura da identificação simbiótica descortina a alteridade de cada uma das personagens.

¹¹⁸ O conto estabelece uma relação paródica com o poema de Bandeira no sentido em que tematiza um ato de vingança contra a indiferença e a conseqüente traição do outro.

¹¹⁹ *LE*, p.71, grifos meus.

¹²⁰ *LE*, p.71.

¹²¹ *LE*, p.71, grifos meus.

¹²² *LE*, p.71, grifos meus.

“A Solução” é um conto sobre os efeitos devastadores da revelação do outro, o outro que se afirma pela sua diferença, recusando-se a ser do jeito que o mesmo, em sua solidão narcísica, o sonhou. É impiedoso ao tematizar o encontro com o outro como desencontro, e ironizar o preço desse desencontro. Ele simplesmente sugere como nova forma de adaptação a uma rude realidade a substituição de uma forma de aprisionamento por outra. Pois a verdadeira prisão de Almira, não é o presídio em que cumpre a sua sentença, mas o estado de inconsciência do jogo de forças que atua contra ela. A mesma inconsciência que em *A Hora da Estrela* leva Macabéa à morte faz de Almira um elefante num circo.

O tema da opção por uma existência mais segura ainda que menos plena, recorrente na narrativa clariciana, encontra nesse conto sua expressão mais concreta ao apresentar o presídio como um lugar de **refúgio** e de **inclusão social**. Num certo sentido, a prisão de Almira internalizada é a prisão de Ana do conto “Amor”; é a prisão que impede a protagonista de “A Fuga” de realizar o seu intento; é a prisão em que a narradora de “A Quinta História” se vê condenada a aviar eternamente “o elixir da longa morte”; é a prisão da qual a Laura de “A Imitação da Rosa” só consegue escapar através da loucura....

“A Solução” é um conto sobre o desencontro com o outro. É também uma reflexão irônica sobre as múltiplas formas de aprisionamento do ser humano. Reflexão que remete à crônica “Medo de Libertação”¹²³: “O hábito que temos de olhar através das grades da prisão, o conforto que traz segurar com as duas mãos as barras frias de ferro. A covardia nos mata. Pois há aqueles para os quais a prisão é a segurança, as barras um apoio para as mãos. Então reconheço que conheço poucos homens livres./.../O

¹²³ Clarice Lispector, *A Descoberta do Mundo*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p.198.

conforto da prisão burguesa tantas vezes me bate no rosto. E, antes de aprender a ser livre, tudo eu agüentava – só para não ser livre.”¹²⁴

c.3-O outro excluído

A alteridade no texto literário sempre se estabelece a partir de um determinado ponto de vista. Assim, conforme se expôs na seção anterior, do ponto-de-vista da personagem Almira (“A Solução”), é Alice que é a outra que se impõe através da sua diferença.

Todavia, cabe salientar que, do ponto-de-vista do narrador é a própria Almira que aparece como a outra. Ela é a **diferente** no sentido mais radical do termo, já que esse narrador constrói uma personagem que é portadora de todas as características que levam à exclusão social: o físico grotesco, a condição feminina, a sexualidade duvidosa, a pobreza, o comportamento impulsivo e primitivo e finalmente o ato criminoso! Conforme já se observou, a condição de excluída de Almira é tão evidente que é entre os marginalizados que ela vai encontrar o seu lugar. A radicalização da situação de exclusão através do confinamento ironicamente se converte então na única possibilidade de inclusão social da personagem.

Na esfera da alteridade social o outro “indigesto”, aquele que contraria as expectativas do grupo social a que pertence, se converte no limite, no **outro excluído**.

Do ponto-de-vista da **alteridade social** portanto Almira aparece como a outra tanto em relação à personagem Alice, mais adaptada ao seu meio, como perante o olhar reificante do narrador. Ao traçar o retrato rico em nuances da “criminoso” Almira, Clarice Lispector acaba expondo o baixo grau de tolerância da sociedade, que a condena. A sociedade que

¹²⁴ Esse belo trecho da crônica “Medo da Libertação” foi incluído por sugestão de Regina Pontieri.

confina Almira é a mesma que executa o bandido Mineirinho¹²⁵ com nada menos que treze tiros. E é a mesma em que não há espaço para a nordestina Macabéa de *A Hora da Estrela*. Ao revelar a intensa humanidade de seus personagens excluídos, Clarice acaba por contraste desenhando o retrato de uma sociedade implacável.

A condição de exclusão social aliada à inconsciência total da mesma aproxima a personagem Almira da Macabéa de *A Hora da Estrela*. Ambas são mulheres, possuem um físico grotesco, são pobres, vivem sem se dar conta numa sociedade “toda feita contra elas” e por isso mesmo ambas se atrevem a procurar o prazer nas pequenas coisas, que a vida coloca ao seu alcance.

A falta de aceitação social com relação às duas personagens se traduz na resistência esboçada pelos respectivos narradores. Em ambos os casos as personagens conquistam o seu espaço no texto a partir do enfrentamento de um narrador relutante¹²⁶. Mas é a evidente relutância dos narradores em se identificar com as personagens, criando uma situação de fricção textual, que acaba conferindo maior visibilidade literária a elas.

No caso de Almira a resistência da personagem culmina no gesto transgressor que a faz levantar o garfo contra Alice. É importante ressaltar que, apesar de conferir visibilidade à personagem, esse gesto tão somente representa uma reação imediata e restrita à ofensa recebida. Pelas indicações do conto o episódio não contribui para uma conscientização de Almira. Ainda que decisivo para o futuro da personagem, o que se modifica a partir dele, no nível do conteúdo do conto, são as condições de vida da

¹²⁵ Vide a crônica “Mineirinho”. IN: Lispector, Clarice, *Para Não Esquecer*, São Paulo, Siciliano, 1992, 5ª ed., pp. 184-188.

¹²⁶ A relação de Almira com o narrador foi estudada na seção anterior, “O outro indigesto”. A de Macabéa será examinada mais detidamente no capítulo “Os Percalços na Construção do Espaço do Outro” (“A relação narrador/personagem”).

personagem, não a personagem. Passado o choque e o ato que a coloca em evidência, ela volta a ser a criatura dócil e prestativa que sempre foi.

Se no caso de Almira a rejeição social culmina na punição do seu “ato criminoso”, o que define Macabéa como **outra social** num primeiro momento é a sua condição de nordestina no sudeste.

Numa esfera mais ampla a personagem se define assim com relação ao seu meio; numa esfera mais individual, pela relação que estabelece com o próprio corpo e a partir daí, com os personagens que representam a sua “conexão com o mundo”¹²⁷, principalmente o namorado Olímpico, a sua colega Glória e posteriormente Madama Carlota, a cartomante.

O sentimento precário de identidade de Macabéa se manifesta diretamente na sua falta de familiaridade com o próprio corpo. Macabéa nunca se despe, raramente se lava e tem “cheiro murriento”¹²⁸. Por outro lado é vaidosa, tenta disfarçar as manchas do seu rosto, usa batom e se preocupa com o seu cabelo. Mas tudo que faz, para melhorar a sua aparência, tem o efeito contrário, revelando uma relação deslocada com a própria sexualidade. Uma sexualidade à deriva pela inconsciência do próprio desejo.

Tanto a sexualidade de Macabéa como a condição de nordestina se estabelecem em contraste com a de seu namorado paraibano, Olímpico. Olímpico de Jesus, conforme já sugere o nome, é o protegido das divindades, que veio para conquistar o sudeste e vencer na vida. Ainda que caracterizado com uma certa ironia (o nome pomposo ocultando a falta de sobrenome), é inegável que ele é mais vital e está em melhores condições de sobrevivência. O contraste decisivo com a frágil Macabéa se estabelece na caracterização sexual de ambos: “...Olímpico era um diabo premiado e

¹²⁷ Clarice Lispector, *A Hora da Estrela*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1990, 18^a ed., p. 81.

¹²⁸ *HE*, p. 42.

vital e dele nasceriam filhos, ele tinha o precioso sêmen....Macabéa tinha os ovários murchos como cogumelos.”¹²⁹ Ele acaba namorando a carioca Glória que, ao contrário de Macabéa, representa uma oportunidade de ascensão social graças à sua sólida posição social, pois pertence a “uma terceira classe de burguesia”¹³⁰. E também porque: “Pelos quadris adivinhava-se que seria boa parideira”¹³¹. Ao contrário de Macabéa, Glória sabe fazer uso da própria sensualidade, representando para Olímpico a promessa de descendência e com isso a continuidade da própria raça. Além disso Olímpico desenvolve várias formas de se impor ao seu meio. Conforme o romance deixa claro: “Era mais passível de salvação do que Macabéa, pois não fora à toa que matara um homem...”¹³². Ao contrário de Macabéa, Olímpico é daqueles que preferem matar a morrer. Além disso faz esculturas e caricaturas, como contraponto ao seu trabalho estupidificante de operário de linha de montagem. E principalmente, Olímpico sabe reconhecer e aproveitar as oportunidades, que a vida lhe oferece; o que inclui roubar quando a chance se apresenta. Finalmente Olímpico tem a ética flexível, dos que estão dispostos a subir na vida.

O pragmatismo de Olímpico se opõe à necessidade de conhecimento de Macabéa. Embora incapaz de resolver os enigmas da Rádio Relógio, que Macabéa lhe propõe, ele acaba, ao contrário desta, adquirindo a desenvoltura necessária para sobreviver dentro das condições precárias de seu meio. Macabéa por sua vez, com todo o seu anseio por horizontes mais amplos, está à mercê do seu meio, deixando-se explorar de uma forma ou de outra, por quase todos os personagens com os quais se relaciona¹³³. Mas

¹²⁹ HE, p.76.

¹³⁰ HE, p. 83.

¹³¹ HE, p. 77.

¹³² HE, p. 74.

¹³³ Em sua Tese de Doutorado “Mau Gosto e *Kitsch* nas Obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan” Arnaldo Franco Jr. identifica nos personagens de *A Hora da Estrela* os personagens-estereótipos do folhetim/melodrama e dos contos maravilhosos.

se a inconsciência das forças que atuam contra ela por um lado a coloca à mercê dos outros, por outro lado a protege da infelicidade consciente.

Nesse sentido as revelações de Madama Carlota acabam sendo fatais a Macabéia. Não pelo seu conteúdo falsamente profético, mas por representarem o olhar do outro sobre a condição da moça.

A revelação que Macabéia tanto almejava, lhe vem de forma inesperada, através das palavras da cartomante. Pois Macabéia era quase feliz enquanto não se sabia infeliz. O tom exagerado da cena, digno de um romance de folhetim ou de romance do tipo “biblioteca de moças”, contrasta ironicamente com o conteúdo da revelação:

“ _ Mas, Macabeazinha, que vida horrível a sua! Que meu amigo Jesus tenha dó de você, filhinha! Mas que horror!

Macabéia empalideceu: **nunca lhe ocorrera que a sua vida fora tão ruim.**”¹³⁴.

E a vida de Macabéia ainda lhe aparece mais opaca no irônico contraste com a “carreira de sucesso” da Madama, como prostituta da zona do Mangue, com direito à atual estabilidade econômica, que se traduz no luxo supremo dos móveis de plástico.

Na verdade, Carlota e Macabéia representam diferentes níveis de exclusão social. O discurso que tanto parece impressionar Macabéia traz igualmente embutido um retrato de todas as mazelas (pobreza, doenças venéreas, exploração sexual, solidão) que afetam a prostituição num bairro pobre como o Mangue.

Mais uma vez o papel desempenhado pela sexualidade aparece como um diferencial decisivo no destino das duas personagens. Mais do que a pobreza, o vínculo tênue de Macabéia com o seu corpo a impede de dar um

Macabéia é identificada como a “inocência punida” ao passo que a figura do vilão se distribui por quase todos os outros personagens: Olímpico é o sedutor, Glória a falsa amiga, o Seu Raimundo, o patrão explorador, etc. Op. cit. pp, 237-241.

¹³⁴ HE, p.94, grifos meus.

rumo ao seu desejo e, nesse sentido, à sua vida. Seja pela via do namoro, seja pela via da prostituição, como Madama Carlota. Além do destino dado à própria sexualidade, o que diferencia as duas personagens é novamente, como no caso de Olímpico, a ética flexível e a capacidade de Carlota, de tirar proveito da situação de prostituição, dentro das condições que o meio lhe oferece.

Não por acaso, Macabéa morre quase no exato instante em que é forçada a se reconhecer como infeliz: “Só então vira que a sua vida era uma miséria....Teve vontade de chorar ao ver o seu lado oposto, ela que,... até então se julgara feliz.”¹³⁵

Como para muitos que provam da maçã do conhecimento, as conseqüências para Macabéa são fatais. A morte oportuna da personagem impede-a de voltar a uma existência agora reconhecidamente miserável.

Na verdade, a falta de vitalidade de Macabéa aliada à sua inconsciência já a marcam como uma personagem destinada à morte. Pois Macabéa também é uma estrela no sentido de que sua essência é sutil demais para este mundo, que pertence aos que têm vitalidade, potência e esperteza. Apesar do contexto realista em que está inserida, a construção da personagem apresenta este traço tipicamente romântico¹³⁶. Não por acaso, ela sofre de tuberculose, doença típica dos personagens românticos. Ironicamente a moça tuberculosa acaba literalmente atropelada por uma realidade ainda mais cruel, a violência mais sutil da doença que mina o seu organismo acaba sucumbindo à violência maior do atropelamento.

Assim, se para Almira a solução cruel, que a “integra” à sociedade é a prisão, para Macabéa a solução que a impede de viver uma existência

¹³⁵ HE, p.97.

¹³⁶ A origem desse traço romântico da personagem pode ser rastreada na relação de intertextualidade de *A Hora da Estrela* com o romance *Humilhados e Ofendidos* de Dostoievski, cuja jovem heroína Nelly também morre no final do romance e que remete por sua vez à “pequena Nell” do romance *The Old Curiosity Shop* de Charles Dickens.

desencantada, é a morte. Ao desvestir a tênue existência terrena da personagem do fraco brilho, que dela emana, só resta à autora transformá-la em estrela e conferir-lhe visibilidade no plano mais sutil da ficção.

III-Os Percalços na Construção do Espaço do Outro

Introdução

Último romance de Clarice Lispector publicado em vida, *A Hora da Estrela* (1977)¹³⁷ acrescenta uma dimensão explicitamente social ao universo ficcional tão marcadamente intimista dessa escritora. Opção que só à primeira vista surpreende, pois na verdade, Clarice nunca foi tão fiel a si mesma. Ao traçar a tênue trajetória da opaca Macabéa, ao escrever uma história aparentemente “exterior e explícita”, ela apenas se utiliza de seus habituais procedimentos de exploração da interioridade subjetiva para agora mergulhar o seu olhar de raio-X nas entranhas da realidade social brasileira. O universo social desta obra aparece como extensão da dimensão individual para que as suas contradições possam ser expostas a partir de sua essência mais íntima. E isto implica rejeitar a fórmula fácil da miséria social quase sempre narrada a partir de uma perspectiva exterior e isenta; colocar-se corajosamente no centro das contradições apontadas; ser enfim, simultaneamente sujeito e objeto da própria análise. Pois conforme constata Clarisse Fukelman: “...aqui a Autora aborda de frente o embate entre o escritor moderno, ou melhor, do escritor brasileiro moderno, e a condição indigente da população brasileira.”¹³⁸. Marta Peixoto mostra de que forma esta ambivalência afeta o próprio processo de construção do romance: “Um obstáculo à mimesis decorre das diferenças de classe entre narrador e personagens. As disparidades da situação econômica e dos pressupostos

¹³⁷ Informação extraída do texto: “Um fio de voz: Histórias de Clarice”, de Nádia Battella Gotlib. IN: Clarice Lispector, *A Paixão segundo G.H.* (ed. crítica coordenada por Benedito Nunes)). Brasília, Coleção Arquivos, 1988.

¹³⁸ Clarisse Fukelman - “Escrever estrelas (ora, direis)”. IN: LISPECTOR, Clarice - *A Hora da Estrela*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990, 18a. ed., p. 6.

culturais não são amenizados e sim enfatizados como pontos de fricção.”¹³⁹. A abordagem de Clarice expõe assim a identidade precária de nossa elite cultural na relação ambivalente com a indigência socio-cultural do nosso país. Acompanhando de perto o movimento oscilatório dessa ambivalência, Clarice converte a via-sacra da jovem Macabéa, na sua, na nossa via-sacra.

Duas leituras foram determinantes para a linha de análise desenvolvida nesse trabalho: a obra *Simbiose e Ambigüidade*, um estudo detalhado da personalidade ambígua e suas formas de relacionamento, do psicanalista José Bleger; e *Um Mestre na Periferia do Capitalismo* (Machado de Assis) de Roberto Schwarz. Este último mostra de que forma aspectos fundamentais da sociedade brasileira podem ser reconhecidos no próprio modo de construção e particularmente na perspectiva narrativa das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Cabe ressaltar todavia que, para efeito dessa análise, o universo social do romance foi tratado como **extensão** do universo das relações individuais. O que se fez neste capítulo, foi uma transposição dos instrumentais de leitura utilizados nas análises efetuadas nos outros capítulos, e aplicá-los ao estudo da perspectiva narrativa de *A Hora da Estrela*. A **percepção** que o mesmo tem do outro é analisada agora no âmbito da **alteridade social**. Isto implicou abrir mão, para efeito desta dissertação, das mediações necessárias para um enfoque tipicamente sociológico.

Assim o tema do outro como desdobramento do eu estudado em textos anteriores da escritora, surge aqui com uma nova significação na

¹³⁹ No original: “One obstacle to mimesis stems from class differences between narrator and characters. The disparities in economic states and cultural presuppositions are not smoothed over but played up as points of friction.”. Marta Peixoto, “A Hora da Estrela”.IN: *Clarice Lispector A Bio-Bibliography* (edited by Diane E. Marting). Westport, Greenwood Press, 1993, p. 40.

medida em que ele agora se aplica ao universo das relações sociais na forma pela qual este se acha mimetizado na organização peculiar do ponto-de-vista do romance¹⁴⁰.

Assim me parece que a composição do romance *A Hora da Estrela* sugere uma forma de representação da desigualdade social que é ao mesmo tempo original e significativa. Trata-se de uma estrutura em camadas, sendo que a camada inferior surge sempre como um prolongamento ou uma projeção da camada superior. No nível mais externo situa-se a Autora (Clarice Lispector desdobrada em personagem da Clarice de carne e osso), que cria um personagem (o autor/narrador Rodrigo S. M.), que por sua vez cria a personagem Macabéa, cuja história é o enredo explícito da obra.

Esse modo peculiar de construir a alteridade no romance apresenta dois aspectos significativos. O primeiro é estrutural: essa disposição em camadas por sucessivos desdobramentos revela uma configuração em que não há delimitação precisa entre um nível e outro; ocorre uma divisão mas sem separação completa na medida em que cada nível continua “grudado” no nível anterior ou no posterior, sem constituir uma identidade independente. Trata-se portanto de uma estrutura de identidade tipicamente ambígua esta que configura o contexto social simbólico do romance.¹⁴¹ O

¹⁴⁰ Para Vilma Arêas essa questão do outro como desdobramento do eu já está presente no primeiro romance de Clarice Lispector *Perto do Coração Selvagem*. A autora também mostra como a oposição de classes já aparece em *A Paixão segundo G. H.* através do confronto G. H. x Janair (representada pela barata). Nesse sentido *A Hora da Estrela* seria não o primeiro e sim o segundo romance social. Veja-se Arêas, Vilma “Un poco de sangre (observaciones sobre *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector). IN: *Escritura*, XIV, Caracas, julho-dezembro 1989.

¹⁴¹ Definição sucinta de ambigüidade segundo Bleger: “É indiferenciação,..., déficit de discriminação e de identidade, ou déficit de diferenciação entre eu e não eu” Bleger, José - *Simbiose e Ambigüidade* (trad. Maria Luiza X. de A. Borges), Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.

Na verdade não se trata de um conceito de fácil definição. Conforme demonstra o próprio Bleger é um conceito complexo, frequentemente reformulado e de nomenclatura controvertida na literatura psicanalítica já a partir da obra do próprio Freud. O mesmo acontece com o conceito de ambivalência. Apesar desses problemas de conceituação, ambigüidade me pareceu ser o termo mais adequado para descrever esse princípio

segundo aspecto é dinâmico e diz respeito ao tipo de relação que se estabelece de um nível para outro: trata-se de um tipo de relação hierarquizada, que ocorre em uma única direção, de cima para baixo. Cada nível só estabelece contato com o seu prolongamento imediato, revelando total inconsciência com relação ao nível precedente (sua matriz por assim dizer). Assim por exemplo, Rodrigo desconhece a sua condição de personagem de Clarice, posando como autor absoluto de Macabéa, que por sua vez ignora a existência dele e de Clarice, representando o nível extremo de inconsciência. Esta estrutura de dependência hierarquizada exclui automaticamente qualquer tipo de interação recíproca entre os níveis¹⁴².

Essa mesma acepção deficiente do outro impede também uma visão de conjunto, um ângulo de visão mais distanciado que remeta a um contexto social mais amplo. Conforme já foi assinalado, cada nível percebe apenas o nível seguinte e este como mero prolongamento de si mesmo. Assim, se por um lado, a inconsciência da condição de dependência hierárquica acaba justamente por reforçar esta condição de dependência, essa visão do outro como um mero desdobramento da própria identidade parece dar margem ao exercício de um poder arbitrário sobre o mesmo.

formal empregado com tanta consistência na construção do romance. Para simplificar, o termo ambigüidade será utilizado para caracterizar um aspecto **estrutural** ou seja este tipo de configuração indiferenciada constituída por diversos núcleos aglutinados, de graus variados de diferenciação, mas que estão “grudados” uns nos outros sem delimitação precisa. O que Bleger descreve como a forma mais primitiva de organização da personalidade foi aqui transposto para um universo ficcional que reproduz uma organização social. O termo ambivalência por sua vez é usado numa acepção **dinâmica**, na relação eu/outro. Segundo Bleger o comportamento ambivalente pressupõe uma estrutura de personalidade já mais diferenciada do que a estrutura ambígua em que não há uma discriminação clara eu/outro. Mesmo assim a aplicação do termo à atitude da autora e do narrador não me pareceu contraditória na medida em que mesmo uma personalidade ambígua apresenta graus variados de diferenciação no seu interior.

¹⁴² Como contraponto gostaria de citar o romance *Niebla* de Miguel de Unamuno em que o protagonista se insurge contra o autor no final, questionando o direito deste de matá-lo. Miguel de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, 14^a ed.

Isto fica mais evidente a partir da maneira pela qual cada um dos níveis representados (autora, narrador, personagem) busca ocupar o seu espaço dentro do romance. Conforme se verá com maiores detalhes, este espaço está mal delimitado e mal distribuído: torna-se portanto um espaço disputado em que a instância superior (seja ela a autora ou Rodrigo S. M.) irrompe no espaço do nível seguinte (o respectivo prolongamento) ocasionando inclusive superposições de níveis. Essa tendência à invasão do espaço do outro não é senão o desconhecimento do próprio espaço.¹⁴³ O espaço do romance converte-se assim em expressão simbólica da indeterminação e da má distribuição do espaço social.

É dentro desse contexto mais geral do romance que será estudada a figura do narrador Rodrigo S. M. A escolha de Rodrigo como ponto de referência de análise não se deve apenas ao fato de ele representar a perspectiva narrativa e o ponto de vista do intelectual; ele também é o foco de convergência de todas as relações em que o romance se desdobra. Ele é simultaneamente **personagem** (da autora Clarice Lispector), **autor** (da personagem Macabéa) e **narrador** (em relação ao leitor). Na verdade, aqui a ambigüidade, que parece ser o princípio de construção desse romance, manifesta-se a nível de uma sobreposição de papéis ou de funções que dificultam a delimitação da perspectiva narrativa e dos próprios personagens de tal modo se acha tudo imbricado.¹⁴⁴ O estudo separado de cada um dos tipos de relação estabelecidos em função de Rodrigo S. M. realizados a seguir, obedece pois a um mero artifício didático para maior facilidade do trabalho de análise.

¹⁴³ Essa questão da invasão do espaço do outro remete inclusive à experiência histórica de conquista do nosso continente conforme mostra a análise de Todorov em *A Conquista da América* (a questão do outro), São Paulo, Martins Fontes, 1988. .

¹⁴⁴ E isto é uma característica que aparece em todos os elementos formais do texto: a dedicatória acumula a função de prefácio; há dois enredos que se interpenetram; o tempo cíclico da obra desdobra-se no tempo do narrador que é o momento da enunciação/enunciado, que se desdobra no tempo linear da personagem Macabéa...

a) A relação Autora/narrador

São apenas dois os momentos em que Clarice Lispector explicita a sua posição de autora do romance *A Hora da Estrela*: a primeira intervenção são os parênteses discretos mas desconcertantes “(Na verdade Clarice Lispector)” que aparecem como subtítulo à “dedicatória do autor”¹⁴⁵. O segundo gesto, já bem mais explícito é a assinatura que, na página seguinte, destrói a disposição gráfica dos treze títulos cuidadosamente organizados para formar a ponta de uma estrela (e/ou uma pirâmide social).

A ambigüidade do primeiro gesto diz respeito à questão da autoria em si: ao intervir como Clarice Lispector no interior de um romance assinado por ela, Clarice automaticamente institui-se como personagem de si mesma. A Clarice/personagem aparece como uma das múltiplas facetas ou máscaras da Clarice/autora. Novamente há aqui um acúmulo de funções, autora e personagem representados pela mesma figura, sem delimitação clara entre uma e outra.¹⁴⁶ Por outro lado, tem-se uma autora que permanece tão “grudada” a sua obra, que se prolonga para dentro da mesma, borrando também os limites entre realidade e ficção, fazendo da segunda um desdobramento da primeira.

O segundo aspecto dessa interferência em que a autora invade o espaço do narrador Rodrigo S. M. por ela mesma instituído, não é senão

¹⁴⁵ Prova da perplexidade que esta “intervenção discreta” deve provocar nos tradutores de Clarice é que na tradução alemã do conceituado Curt Meyer-Clason ela foi simplesmente suprimida. Clarice Lispector, *Die Sternstunde* (trad. Curt Meyer-Clason), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985.

¹⁴⁶ A respeito dessa relação do escritor que se desdobra em personagem de si mesmo veja-se o texto: “Borges e eu” de Jorge Luis Borges. Borges, Jorge Luis - “Borges e eu”. IN: *Sete Noites* (trad. João Silvério Trevisan), São Paulo, Max Limonad, 1987, pp. 13-14.

uma repetição desse mesmo desdobramento num outro nível. Configuram-se assim três níveis de autoria: Clarice Lispector escritora - Clarice Lispector autora e personagem de Clarice Lispector escritora - Rodrigo S. M. personagem de Clarice(s) e autor da história de Macabéa. Deparamo-nos portanto não com um autor e sim com um complexo autoral, cuja estrutura de camadas sobrepostas, denuncia a indiferenciação interna de sua organização, estabelecendo uma correspondência perfeita com a estrutura do universo ficcional do próprio romance.

Essa indiferenciação ainda fica realçada pelo travestimento explícito da autora Clarice Lispector num autor de identidade masculina. A autora/personagem literalmente se debruça sobre o ombro do personagem/autor criando uma conjunção híbrida: a presença da autora relativiza, des-autoriza o autor, a presença do masculino simultaneamente oculta e revela a matriz feminina.¹⁴⁷

Uma das funções desse travestimento parece ser a de criar um certo distanciamento entre a autora Clarice e a personagem Macabéa através da interposição de uma figura masculina. Na medida em que esta última é desmistificada como um artifício literário pela presença ostensiva da autora, também esse distanciamento acaba tornando-se relativo. Nesse sentido serve para caracterizar uma postura ambivalente também por parte da autora (a de Rodrigo é bem mais explícita) com relação à personagem Macabéa.

A masculinidade também pode ser vista como marca de dominação social. Isto enfatizaria a posição social mais vantajosa de Rodrigo S. M.

¹⁴⁷ Veja-se a respeito a descrição de Clarisse Fukelman: “A intrigante ‘Dedicatória do Autor (na verdade Clarice Lispector)’ nos apresenta um ser duplo. Uma das faces, externa, masculina, neutra, sugere uma categoria ou função; a outra face, mal escondida nos parênteses, é a de Clarice Lispector, pessoa individualizada. Ao colocar entre ambas a expressão ‘na verdade’, somos tentados a confrontar as duas imagens. Mas este ser não pode ser visto como um **ou** outro lado. É fruto da articulação de ambos.” (Grifo da

com relação a Macabéa, acrescentando o privilégio da masculinidade aos outros privilégios da sua situação de intelectual. Aqui também a presença ostensiva da escritora relativiza o “privilégio”.

Mas a masculinidade também aparece aqui ironicamente identificada com a objetividade: “...até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas”¹⁴⁸ escreve Rodrigo S. M. na sua inconsciência de personagem masculino de escritora feminina. A hibridização da figura do autor parece querer desmistificar a questão do gênero da escrita, no sentido de que não existe uma escrita masculina ou feminina.

Esta ambigüidade da perspectiva autoral guarda relação direta com o conteúdo da “dedicatória do autor”. Um dos temas aqui colocados é, ao que parece, o processo de gênese da nossa precária identidade cultural brasileira. Na contraposição das “vésperas do hoje e o hoje” três “currículos culturais” confluem: o de Rodrigo S. M., o de Clarice Lispector e o do próprio Brasil. Esta gênese ocorre a partir de uma tentativa de elaboração da profunda ambivalência experimentada com relação ao legado cultural europeu na sua contraposição com a cultura da pobreza. A mesma tradição, que está na origem da nossa formação cultural, revela-se freqüentemente deslocada e até obsoleta quando transplantada para o contexto nacional. Toda a composição da “dedicatória” parece destinada a causar no leitor dois sentimentos profundamente contraditórios: por um lado evoca a dependência cultural, por outro o estranhamento que esta mesma importação de valores culturais provoca. Assim a referência ao tradicional elenco dos grandes músicos europeus já em si deslocada, tendo em vista o contexto de miséria social e cultural de Macabéa, causa ainda

autora). Clarisse Fukelman, “Escrever estrelas (ora diréis)”. IN: *A Hora da Estrela*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990, 18a. ed, p. 17.

¹⁴⁸ *A Hora da Estrela*, p. 28.

uma estranheza maior ao deslocar ironicamente o acento da imortalidade para a **mortalidade** do compositor Schumann. É significativo também, que o compositor brasileiro Marlos Nobre entre quase “de carona” nesse ilustre elenco de compositores europeus¹⁴⁹. Além disso os compositores são elencados obedecendo a um deslocamento espaço-temporal: da tradição musical européia até a atualidade musical brasileira. O mesmo estranhamento é provocado pela referência aos gnomos, anões, sílfides e ninfas. Esses seres, que representam (ou representavam) uma paisagem familiar do imaginário infantil europeu, adquirem no contexto brasileiro a conotação de produto de consumo importado. Principalmente se tivermos em conta que qualquer relação de Macabéia com o universo dos contos-de-fadas é a de uma Cinderela às avessas.

Essa ambivalência com relação ao legado cultural europeu tem o seu desdobramento na ambivalência experimentada com relação à carência cultural brasileira. Esse desdobramento é uma faceta significativa do relacionamento Rodrigo/Macabéia que será abordado a seguir.

b) A relação narrador/personagem

Conforme se viu anteriormente, a presença explícita de Clarice Lispector como autora do romance parece cumprir duas funções:

1 - Borrar os limites entre realidade e ficção, instituindo a segunda como um derivado da primeira ao se desdobrar em personagem de si mesma.

2 - Chamar a atenção para a ambigüidade da figura do autor nesse romance ao criar um complexo autoral organizado em camadas onde o mesmo elemento pode desempenhar simultaneamente o papel de autor e de personagem.

¹⁴⁹ Devo ao músico Mário Checchetto as informações referentes ao compositor

A relação Rodrigo S. M./Macabéa é o desdobramento especular da relação Clarice Lispector/ Rodrigo S. M. O foco agora recai sobre a ambigüidade da relação narrador/personagem. Novamente tem-se a cena da superposição de imagens: agora é o rosto de Macabéa olhando-se no espelho que se transforma no rosto “barbudo e cansado” do narrador numa repetição da figura híbrida do prefácio.

No nível dinâmico a relação é marcada pela ambivalência dos sentimentos de Rodrigo com relação à sua personagem. Assim as primeiras quinze páginas do romance estão dedicadas às dificuldades desse narrador que não quer (ou não consegue) se eclipsar em função da história que se propôs a contar. Rodrigo S. M. parece estar sob a ação de duas forças antagônicas: a pressão dos fatos que o impele a contar a história de Macabéa; e o medo do confronto direto com os fatos dessa mesma história que o leva a protelar a narrativa. O resultado desse conflito é a manipulação da narrativa mediante uma invasão constante do espaço da personagem. Ora ele protela o curso da narrativa, ora ele o interrompe abertamente, fragmentando o enredo; ou então busca ocultar-se na falsa modéstia dos parênteses. O fato é que ele nunca deixa totalmente de mostrar a sua cara. O medo do confronto, de ser afetado irreversivelmente pela carência do outro, é ocultado sob um *show* de arbitrariedade. Conforme ele mesmo diz: “...desconfio que toda essa conversa é feita apenas para adiar a **pobreza da história**, pois estou com medo.”¹⁵⁰

Na atitude de Rodrigo S. M. com relação à personagem, repulsa e atração incontrolável, distanciamento forçado *versus* intensa identificação projetiva se alternam ao longo do romance.

O resultado de todas essas oscilações de Rodrigo é que a história de Macabéa parece narrada não por ele, mas quase que **apesar dele** e em

brasileiro Marlos Nobre.

¹⁵⁰ HE, p.31.

função de um terceiro movimento: o da própria Macabéa. Graças aos mecanismos de obstrução de Rodrigo, que teima em ocupar o primeiro plano, ela é literalmente obrigada a entrar no romance “pela porta dos fundos”, deslizando lenta porém inexoravelmente para dentro do discurso do narrador, conquistando arduamente cada palmo do espaço dentro do romance. O paralelo com a conquista do espaço geográfico do sudeste pelo emigrante nordestino se impõe¹⁵¹. Conforme observa Clarisse Fukelman: “...o nordestino que mudou de espaço, desenraizou-se, perdeu o respaldo de seu grupo, bloco estigmatizado e mudo na vida da grande metrópole”.¹⁵² Acrescente-se o fato de que no sudeste o nordestino é efetivamente visto como invasor.

Além disso a personagem Macabéa pertence ao contingente dos chamados homens livres pobres, cujo baixo grau de qualificação para o mercado os situa no limiar do desemprego. O que reflete o grau de inconsciência de Macabéa é que ela absolutamente não se sente marginalizada, achando inclusive que a profissão de datilógrafa lhe confere um certo “status”.

O que é revelador é a constatação de que Macabéa, com toda a sua carência, ainda não ocupa o grau mais baixo na escala social brasileira. Como afirma o narrador: “A moça que pelo menos comida não mendigava, havia toda uma subclasse de gente mais perdida e com fome.”¹⁵³

A construção da personagem Macabéa dá-se de forma tão gradual (inicialmente quase que subliminar) no romance, que o leitor mal percebe que ela já está presente desde o terceiro parágrafo, ainda que como parte de um coletivo. Assim ela é introduzida a partir do seu grupo: “Felicidade? Nunca vi palavra mais doida, inventada **pelas nordestinas que andam por**

¹⁵¹ Não por acaso se apresentava: “...com o ar de quem pede desculpas por ocupar espaço.” (HE, p. 42).

¹⁵² HE, p. 16.

¹⁵³ HE, p.45

aí aos montes”¹⁵⁴, do qual se desprende três parágrafos mais para frente com uma vaga individualidade: “peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de **uma moça nordestina**” dois parágrafos mais adiante é que começa a se desenhar efetivamente o perfil da personagem “...é verdade que também eu não tenho piedade do meu **personagem principal, a nordestina...**”¹⁵⁵(grifos meus). Gradualmente e através do acréscimo de detalhes cada vez mais específicos é que a personagem ganha contornos mais nítidos, como uma escultura, só que extraída artesanalmente da matéria bruta da linguagem. Conforme constata o narrador: “...tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama.”¹⁵⁶. A identidade precária de Macabéa se constitui nesse árduo processo de criação que, pela sua lenta gestação, também se assemelha a um parto. Ficção e metaficção confluem nesse processo de criação de uma personagem que mimetiza simultaneamente o nascimento de um ser vivo e de uma obra de arte¹⁵⁷.

Esta criação culmina com a revelação do nome da personagem, já quase na metade do romance. Macabéa apresenta-se simultaneamente a Olímpico e ao leitor numa cena “recuperada” a partir de páginas extraviadas do romance, que foram para a lata do lixo. Não por acaso o romance privilegia a cena, ainda que uma cena reconstituída, neste momento em que Macabéa é investida dessa suprema dignidade de sujeito, que é o nome próprio. A cena representa o recurso máximo de visibilidade. O próprio Rodrigo sai momentaneamente de cena, abandonando o palco para que seus personagens apareçam em primeiro plano. E aqui novamente acontece essa superposição de elementos tão característica do romance.

¹⁵⁴ HE, p. 25.

¹⁵⁵ HE, p. 27.

¹⁵⁶ HE, p. 33.

Assim, para que a identidade de Macabéa se estabeleça definitivamente é preciso que ela seja triplamente individualizada pelo olhar do outro: pelo olhar do homem que durante um fugaz momento a deseja, do autor que superou a tentação de jogar fora “tanta pobreza”, do leitor que acompanha a sua história apesar dos percalços da narrativa. Trata-se talvez do instante supremo de alteridade do romance, em que se cria uma momentânea situação de igualdade perante um outro personagem, a primeira hora da estrela em que Macabéa resplandece nesse triplo reconhecimento de personagem, autor e leitor.

Uma hora de estrela que brevemente se desfaz: Macabéa logo é rejeitada por Olímpico e continua sujeita à ambivalência do narrador Rodrigo. Pois neste universo de identidades individuais tão precárias a repulsa se constitui numa defesa contra o aniquilamento da própria identidade pela identidade do **outro**. No caso de Rodrigo acresce que Macabéa é a sua própria criatura, ela é a **outra** surgida das entranhas do **mesmo**.

Mas é o contexto da frágil identidade sócio-cultural brasileira, que forma o substrato do romance, que permite que a humilde Macabéa assuma proporções de Frankenstein aos olhos de um inseguro Rodrigo. Não por acaso a perspectiva narrativa de *A Hora da Estrela* se define como ambivalente. Ela representa a ambivalência do intelectual brasileiro no seu duplo vínculo com o legado cultural europeu por um lado e com a cultura da pobreza por outro.

A ambivalência do intelectual brasileiro com relação ao legado cultural estrangeiro encontra o seu desdobramento natural na ambivalência com relação às contradições sócio-culturais internas de nosso país.

¹⁵⁷ E, nesse sentido pode se dizer que, Macabéa na verdade já está presente desde o primeiro parágrafo a partir do momento em que “Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida.” *HE*, p.25.

Enquanto intelectual brasileiro, Rodrigo S. M. se encontra nesta encruzilhada, neste ponto de equilíbrio tão precário entre contexto interno e externo, de aspirações intelectuais de primeiro mundo convivendo com uma taxa alta de analfabetismo e suas conseqüências. A figura de Macabéa por sua vez ultrapassa os limites de sua condição de personagem para converter-se na metáfora desse “estado de emergência e de calamidade pública” em que vive a sociedade brasileira.

Ambos os personagens remetem destarte ao quadro de carência socio-cultural que Antonio Candido chamou de “debilidade cultural” no seu ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento”¹⁵⁸. Ao examinar as dificuldades da instalação e difusão de uma cultura baseada no livro, Antonio Candido traça por um lado o perfil das grandes massas que, quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam diretamente de uma “etapa folclórica de comunicação oral” para **“o domínio do rádio, da televisão, da história em quadinhos**, constituindo a base de uma cultura de massa.”¹⁵⁹. O perfil do escritor por sua vez também é determinado por fatores de debilidade cultural como “a impossibilidade de especialização dos escritores em suas tarefas literárias, **geralmente realizadas como tarefas marginais ou mesmo amadorísticas; falta de resistência ou discriminação em face de influências e pressões**

¹⁵⁸ Esse ensaio, que examina a situação da literatura na América Latina, coloca como problema básico das condições materiais de existência da literatura o analfabetismo “ao qual se ligam... as manifestações de debilidade cultural: falta de meios de comunicação e difusão (editoras, bibliotecas, revistas, jornais); inexistência, dispersão e fraqueza dos públicos disponíveis para a literatura, devido ao pequeno número de leitores reais (muito menor que o número já reduzido de alfabetizados); impossibilidade de especialização dos escritores em suas tarefas literárias, **geralmente realizadas como tarefas marginais ou mesmo amadorísticas; falta de resistência ou discriminação em face de influências e pressões externas**. O quadro dessa debilidade se completa por fatores de ordem econômica e política, como os níveis insuficientes de remuneração e a anarquia financeira dos governos, articulados com políticas educacionais ineptas ou criminosamente desinteressadas.”(Antonio Candido, “Literatura e subdesenvolvimento” p.345-346, grifos meus).

¹⁵⁹ Id.ibid. p.347.

externas.” Desenvolvendo o perfil desse escritor preso entre duas realidades tão distintas, escreve Antonio Candido: “A penúria cultural fazia o escritor voltar-se necessariamente para os padrões metropolitanos e europeus em geral, formando um agrupamento de certo modo aristocrático com relação ao homem inculto.”¹⁶⁰ e acrescenta: “Tudo isso não ia sem ambivalência, pois as elites imitavam por um lado, o bom e o mau das sugestões européias; mas, por outro, às vezes simultaneamente, afirmavam a mais intransigente independência espiritual, - num movimento pendular entre a realidade e a utopia de cunho ideológico. E assim vemos que, **analfabetismo e requinte, cosmopolitismo e regionalismo, podem ter raízes misturadas no solo da incultura e do esforço para superá-la.**”¹⁶¹

O perfil do escritor descrito acima se aplica a Rodrigo no sentido de mostrar como este oscila permanentemente entre duas realidades muito distintas sem poder optar por nenhuma delas. Uma das provas mais definitivas do deslocamento de Rodrigo está na sua atitude de disputar o espaço do romance com a sua própria personagem, como Clarice disputa com ele o espaço de autor.

Da mesma forma, se por um lado Rodrigo invoca as influências da cultura européia a outra face do narrador denuncia o caráter de defesa desse comportamento ao se obrigar a enfrentar essa pobreza que tanto o incomoda. A bagagem cultural de Rodrigo se converte em luxo, num excesso gerador de culpa quando comparada com a de Macabéa, principalmente se considerarmos que Macabéa é faminta por cultura a ponto de se servir avidamente dos poucos acessos à cultura que estão à sua disposição. A má datilografia de Macabéa estabelece uma relação paródica com a profissão de escritor de Rodrigo. Da mesma forma o modestíssimo

¹⁶⁰ Id. *ibid.* p.350.

¹⁶¹ id. *ibid.* p.351, grifos meus.

“currículo cultural” de Macabéa é um desdobramento quase que paródico do currículo refinado de Rodrigo. A canção italiana “Una furtiva lacrima”, fonte intensa de emoção e prazer estético para Macabéa, substitui o elenco sofisticado de compositores citado por Rodrigo. O estranhamento cultural, por sua vez, fica principalmente por conta das pílulas de informação da *Rádio Relógio* que, graças a sua parca afinidade com a realidade, a necessidade e até mesmo com o vocabulário de seus ouvintes, acaba convertendo-se numa esfinge eletrônica, cujas informações assumem formas de enigmas. O mesmo estranhamento provocado pelos elementos estrangeiros incorporados de forma deslocada ao currículo de Rodrigo reproduz-se assim num outro nível: agora são fragmentos incompreendidos da chamada “cultura inútil” que povoam de maneira deslocada o imaginário de Macabéa, evidenciando a cisão existente dentro do próprio contexto cultural nacional, e seus diferentes níveis de absorção. O estranhamento provocado por elementos culturais importados como Marilyn Monroe, o romance *Humilhados e Ofendidos* e a canção italiana “Una furtiva lacrima” acaba nesse caso subordinado a um estranhamento cultural muito mais amplo e genérico (Ex: *lacrima* em vez de lágrima para Macabéa é um erro de português e não uma palavra estrangeira.). O fator comum tanto no currículo de Rodrigo como no de Macabéa é essa presença de elementos ostensivamente desarticulados com o contexto cultural. No caso de Macabéa a impossibilidade de decifrar corretamente os signos culturais a que está continuamente exposta acaba tendo efeito letal. A cidade toda feita “contra ela” é a esfinge que Macabéa não consegue decifrar e de cujos perigos não sabe se defender.

Por outro lado, o aspecto sublime dessa busca de conhecimento e cultura de Macabéa, vem da sua necessidade autêntica de ampliar os seus horizontes, de ir além dos elementos de cultura de massa que lhe são oferecidos. Essa disposição a singulariza frente a um padrão de

mentalidade massificada e previsível. Reduzida ao mais parco alimento tanto do corpo como do espírito, Macabéa ainda assim sonha com estrelas. Até ouvir as revelações da cartomante ela está longe de perceber a sua existência como pobre, já que ela é pontuada por pequenos luxos: um gole de café frio à noite, *Una furtiva lacrima* tocando no rádio, um arco-iris, uma rosa e um cinema de vez em quando, um dia de ociosidade...Na verdade um dos aspectos mais cativantes de Macabéa é a sua capacidade de extrair prazer das coisas mínimas, que a sua vida lhe oferece. É esta capacidade de resistir às limitações impostas pela realidade, teimosamente aspirando ao impossível, que confere grandeza à personagem.

Grandeza respeitada inclusive pelo narrador Rodrigo S. M. Pois a própria obstrução ensaiada por ele é também um gesto de respeito com a personagem, na medida em que a necessidade de conquistar o seu próprio espaço no romance deixa intacta a dignidade de Macabéa. A falta de piedade que nega qualquer esmola converte-se assim numa manifestação de amor¹⁶². Amor de Rodrigo pela sua personagem ou da autora Clarice que dirige os passos de Macabéa (e do próprio Rodrigo) à revelia de Rodrigo? Ou até mesmo de ambos?¹⁶³ O fato é que para Clarice Lispector “cutucar” a inércia do outro é uma forma de amá-lo, como demonstra por exemplo a

¹⁶² Vale aqui uma comparação com a personagem Eugênia das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. Eugênia é talvez o único personagem do romance cuja dignidade é mantida intacta, cuja miséria é apenas física e material e não moral, como é o caso dos outros personagens. O próprio narrador, ao invés de lhe oferecer esmola como aos outros pobres, estende-lhe a mão “como faria à esposa de um capitalista”. *MPBC*, p.135.

¹⁶³ De acordo com a tese de Vilma Arêas há, na verdade dois narradores, cujas vozes às vezes se misturam. O Narrador se distinguiria do narrador/Rodrigo pela sua maneira de manipular os personagens (inclusive o próprio Rodrigo) e os “objetos de cena” do romance introduzindo elementos da arte popular. Veja-se a esse respeito Arêas, Vilma “Un poco de sangre (observaciones sobre *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector). IN: *Escritura*, XIV, Caracas, julho-dezembro 1989.

relação da menina com o professor no conto “Os desastres de Sofia”.¹⁶⁴ Em *A Paixão segundo G. H.* a protagonista num determinado momento exclama: “Ah, pelo menos eu já entrara a tal ponto na natureza da barata que já não queria fazer nada por ela.”¹⁶⁵ Mas a frase também se aplica a Macabéa.¹⁶⁶ Pois a narradora G. H. é uma precursora direta de Rodrigo S. M. como a barata é de Macabéa. A dinâmica de atração/repulsa que impulsiona a relação narrador/personagem em *A Hora da Estrela*, já está presente no romance anterior em toda sua intensidade só que envolvendo personagens situados no mesmo plano narrativo. Em *A Hora da Estrela* o abismo de alteridade sinalizado no romance anterior pelo abismo entre as espécies dos personagens colocados em confronto é substituído pelo abismo criado pelos diferentes planos narrativos.

c) a relação narrador/leitor

Com relação ao leitor, o narrador mostra a mesma oscilação que caracteriza a sua relação com Macabéa. Coerentemente com o princípio de construção que norteia esse romance, dessa vez são as fronteiras entre o autor (o eu) e os leitores (os outros) que aparecem borradas.

Ainda na própria “Dedicatória do Autor” ele institui o leitor, ou melhor os leitores, já que sempre se dirige a eles num cerimonioso “vós”.

¹⁶⁴ “Os desastres de Sofia”. IN: Clarice Lispector, *Felicidade Clandestina*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1994, 6a. ed.

¹⁶⁵ Clarice Lispector- *A Paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, 10a. ed., p. 82. Essa me parece uma das frases mais reveladoras de Clarice Lispector sobre a ambigüidade que cerca a relação de alteridade em sua obra. Gostaria de chamar atenção para o fato de que “ao entrar na natureza da barata” G. H. está na verdade se projetando na barata o que significa que na verdade está **perdendo de vista a natureza diferente** do inseto. Assim o que do ponto de vista de G. H. é um gesto de autêntico respeito para com a barata acaba tendo consequências fatais para a mesma. Pois o problema já não é mais o que G. H. deixa de fazer pela barata, mas o que ela faz para destruir a barata.

¹⁶⁶ Conforme afirma Hélène Cixous explicitamente fazendo a ponte entre *A Paixão Segundo GH* e *A Hora da Estrela*: “...me reencontro com *A Hora da Estrela*, onde Macabéa...toma o lugar da barata....E, como ela, destina-se a ser esmagada. Hélène

Os leitores são constituídos através de um movimento complexo, que parte de um “eles”, passando pela explosão do “eu do Autor” para logo em seguida converter-se no “vós”, que representa os leitores: “Sobretudo. dedico-me...a todos esses (compositores) que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu. Esse eu que é vós pois não agüento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou, eu enviesado, enfim que é que se há de fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação.”¹⁶⁷. O trecho citado resume a própria condição de escritor. Se o “eu autoral” se forma a partir de toda uma gama de influências culturais ele por sua vez não sobrevive sem os seus leitores. A peculiaridade desse “eu autoral” fica por conta da fragilidade plenamente assumida, essa fragilidade que de imediato remete ao objeto do próprio romance.

Por outro lado, ao se referir a si mesmo como “eu que é vós” Rodrigo está se instituindo a si mesmo como leitor, ou melhor leitores, invadindo portanto o espaço do leitor num movimento análogo à invasão do espaço da personagem Macabéa. Novamente estamos diante do eu que se desdobra, criando um duplo de si mesmo: o duplo no caso seria o leitor implícito do romance, aqui invocado na segunda pessoa do plural. E novamente o movimento é marcado por dois impulsos opostos: de um lado a necessidade de se abrir para o outro, de superar a posição solipsista, representada aqui pela conjugação da primeira pessoa do singular com a segunda do plural¹⁶⁸. Mas esse movimento na direção do outro é um

Cixous, “O Verdadeiro Autor”. IN: Hélène Cixous, *A Hora de Clarice Lispector* (trad. Rachel Gutiérrez), ed. bilíngüe, Rio de Janeiro, Exodus, 1999, p. 193.

¹⁶⁷ HE, p. 21.

¹⁶⁸ Longe de se ater à primeira ou terceira pessoa do singular, o ponto-de-vista em Clarice Lispector, tende a abarcar todas as pessoas gramaticais possíveis, dependendo

movimento na direção de um outro virtual, de um mero desdobramento do mesmo, portanto. O leitor implícito é de fato criação de Rodrigo S. M. (na verdade Clarice Lispector) ou seja, é personagem deste, já que um autor só pode criar personagens e nunca leitores. Mas assim como ele é um desdobramento do próprio narrador, é também um duplo ficcional do leitor de carne e osso. Duplicação tanto do autor como do leitor real, signo de interseção entre dois mundos, o leitor implícito relativiza as fronteiras entre o universo ficcional e o universo extra-ficcional.

Não contente em ser autor, narrador e personagem, Rodrigo precisa ainda acumular a função de leitor, fechando-se assim o sistema do romance sobre si mesmo.

Porém, ao se desdobrar em leitores o autor/narrador estabelece uma mediação entre si e o **leitor real, o verdadeiro outro** tanto do autor como da própria obra. Ao explicitar e pluralizar a função do leitor implícito o autor/narrador busca por um lado antecipar as possíveis reações do leitor real, o que seria uma forma de controle do mesmo¹⁶⁹. Por outro lado dá também ao leitor real, que se recusa a ser controlado, a chance de marcar a sua diferença com relação ao arquétipo de leitor estabelecido. Mesmo porque a atitude do narrador com relação a esse arquétipo e, por extensão, com o leitor real, é, como não podia deixar de ser, marcada pela ambivalência. A atitude paradoxal de busca e rechaço simultâneo do outro, que vem sendo estudada ao longo dessa dissertação, culmina aqui no nível da perspectiva narrativa, na relação ambivalente que o narrador estabelece com os seus leitores.

do texto. A esse respeito remeto à perspectiva narrativa viscosa do texto “A Geléia Viva” estudada no capítulo 2.

¹⁶⁹ Não é este o único texto de Clarice em que o narrador tenta controlar o leitor. Em *A Paixão Segundo GH* a narradora tenta trazer o leitor para o seu lado, tomando-o pela mão.

A começar pelo modo de tratamento. A invasão do espaço do leitor contrasta curiosamente com o tratamento formal, representado pela utilização do pronome “vós”. Ao mesmo tempo que o autor(a) converte o “eu tonto” em “vós”, borrando os limites entre autoria e leitura, a utilização de um pronome mais formal parece obedecer à necessidade de restabelecer a distância.

Essa oscilação entre instituição e supressão do distanciamento em relação ao leitor tem o seu desdobramento na continua alternância entre respeito e desconsideração para com o leitor. Dois exemplos ilustram o primeiro caso. O primeiro é curioso pois o narrador justamente está pedindo desculpas ao leitor por **invadi-lo** com a sua narrativa: “Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita”¹⁷⁰; O segundo exemplo também é quase um pedido de desculpas por protelar a sua narrativa: “Não estou tentando criar em vós uma expectativa aflita e voraz: é que realmente não sei o que me espera, tenho um personagem buliçoso nas mãos e que me escapa a cada instante querendo que eu o recupere”¹⁷¹. Essas demonstrações de consideração não impedem o narrador de posteriormente agredir os seus leitores, atribuindo-lhes péssimas intenções: “Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e **estão fingindo de sonsos.**”¹⁷². Mais para frente demonstra a mesma desconfiança ao referir-se ao ponto que segue o título .”Quanto ao futuro”. “Se em vez de ponto fosse seguido por reticências **o título ficaria aberto a possíveis imaginações vossas, porventura até malsãs e sem piedade.** Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio. Mas tenho o direito de

¹⁷⁰ HE, p.26.

¹⁷¹ HE, p.36.

¹⁷² HE, p.26, grifos meus

ser dolorosamente frio, e não **vós. Por tudo isto é que não vos dou a vez.**”

¹⁷³. O narrador teme pois a **crítica** do leitor e se antecipa a ela atacando o leitor, reafirmando ao mesmo tempo os seus direitos de autor.

Isto se repete quando Rodrigo busca estabelecer o seu espaço sócio-cultural: por um lado ele exhibe o seu “currículo” de escritor lembrando o leitor que faz parte de uma elite cultural; ao mesmo tempo revela a insegurança dessa mesma elite cultural de presença sempre deslocada dentro de um cenário nacional marcado pelo analfabetismo e a distribuição desigual dos espaços sociais.

Assim a apresentação de credenciais culturais (a preferência pelos músicos universais, o domínio de línguas estrangeiras, a ênfase na profissão de escritor) aliada a essa postura de instabilidade com relação ao leitor define provavelmente o que Vilma Arêas chamou de “posição aristocratizante fortalecida pela posição de classe do próprio letrado”¹⁷⁴. É interessante confrontar essa definição, que enfatiza a postura elitista do autor, com a afirmação do próprio Rodrigo à respeito de sua situação social. Rodrigo S. M. define-se como marginalizado: “...não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim”¹⁷⁵. Em outras palavras, o que Rodrigo afirma é que na sociedade que conhece não há lugar para um escritor, ou pelo menos não para um escritor do seu tipo. A atitude oscilante com relação ao leitor vem sublinhar a ambigüidade da situação social de

¹⁷³ HE, p.27, grifos meus.

¹⁷⁴ Vilma Arêas, “Un poco de Sangre (Observaciones sobre *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector). ESCRITURA, Caracas, julio-diciembre, 1989, p. 413. Conforme sugere Vilma Arêas me parece interessante a comparação do narrador Rodrigo S M, com o narrador dos romances machadianos. Um dos objetivos dessa parte da dissertação, era comparar Rodrigo com o narrador das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A idéia foi abandonada porque exigiria um estudo mais aprofundado do romance machadiano, do que estava dentro das possibilidades dessa dissertação.

¹⁷⁵ HE, p. 33.

Rodrigo S. M.. Este se autodefine como marginalizado por todas as classes sociais, adota um tom de discurso de esquerda para criticar a classe média ao mesmo tempo que se defende da identificação com a indigência social exibindo falsos ares de classe dominante. Parece assim que todas as contradições sociais estão concentradas neste personagem, o que por sua vez o aproxima da classe média. Além disso, a marginalização desse homem “que tem mais dinheiro do que os que passam fome”¹⁷⁶ fica reduzida a insignificância em face da efetiva marginalização de Macabéa.

Na qualidade de excluído, permite-se agredir o leitor mais uma vez qualificando-o como burguês, adotando subitamente a forma mais estereotipada do discurso das esquerdas: “Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia”¹⁷⁷. Em suma a identidade de Rodrigo S. M. é a do intelectual brasileiro, precária, instável, situada no limiar de confluência de todas as classes sociais. Ele representa assim o isolamento inevitável da elite cultural brasileira.

Perceber sua condição de intelectual como marginalizada, não impede Rodrigo, no entanto, de utilizar-se de todas as prerrogativas que a sua posição de autor lhe confere, exercendo sua manipulação do espaço narrativo às custas da paciência do seu leitor: ele escamoteia, retarda ou antecipa a narrativa, faz digressões interpondo continuamente sua figura entre o leitor e o seu enredo, menospreza o objeto de sua representação como banal e pobre, representando a si mesmo como um pequeno deus da criação: “Devo dizer que essa moça [Macabéa] não tem consciência de mim, se tivesse teria para quem rezar e seria a salvação.”¹⁷⁸

¹⁷⁶ *HE*, p. 33.

¹⁷⁷ *HE*, p. 46.

¹⁷⁸ *HE*, p. 49.

A insegurança de Rodrigo se traduz pois num ponto-de-vista não assentado em que ele oscila o tempo todo entre extremos, ora se colocando como deus da criação, ora como o excluído por todas as classes sociais.

O tratamento dado ao tempo no romance também reflete a mesma necessidade observada no estudo do ponto-de-vista de dar conta simultaneamente de todos aspectos possíveis de temporalidade. Como seria de esperar todas as formas de temporalidade possíveis estão presentes e imbricadas a começar pelo tempo cíclico do mito da criação, que constitui a moldura do romance. Ele está representado pela palavra “sim” que tanto abre como fecha o romance, produzindo um efeito de circularidade do enredo permitindo que o fim se emende com o começo e vice-versa. Ele está presente também na referência ao gênesis como criação mítica do universo e na impossibilidade de determinar o momento inicial da criação do mundo. O tom é deliberadamente cosmogônico articulando o universo particular da criação literária de *A Hora da Estrela* com os grandes mitos da criação do universo, particularmente aqueles em que a criação se faz através da palavra : “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o que, mas sei que o universo jamais começou.”¹⁷⁹

O tempo mítico desemboca no tempo da enunciação e no tempo do enunciado, dois tempos que também, ora se misturam, ora correm paralelos. O narrador, por sua vez, busca duas maneiras de projetar a narrativa no futuro: a primeira é deslocando a própria ação de narrar misturando os tempos criando uma conjugação impossível de presente, passado e futuro: “Como eu **irei dizer agora**, esta história **será o resultado** de uma **visão gradual...**”¹⁸⁰. A segunda é instituindo o **momento de**

¹⁷⁹ HE, p.25

¹⁸⁰ HE, p.26, grifos meus.

leitura como momento de escritura do romance: “Como que **estou escrevendo mesmo na hora em que sou lido.**”¹⁸¹. O romance estoura assim qualquer limite de sua temporalidade, ele se escreve simultaneamente no passado, no presente e no futuro, no tempo real e no tempo virtual, ele se produz no tempo do escritor, no tempo da estória e no tempo do leitor, em todos os tempos e por isso mesmo em nenhum tempo específico.

O efeito mais imediato desta mescla de tempos é o de obstruir a progressão linear da história de Macabéa, que acaba se produzindo aos fragmentos, e se encaixando como pode no discurso do narrador. O tempo do enunciado fica assim totalmente subordinado ao tempo da enunciação, o que significa que a hierarquia observada na distribuição em camadas da perspectiva narrativa também se verifica nessa hierarquia dos tempos.

Uma outra consequência dessa mistura particular de tempos distintos é que ela confere uma dinâmica particular ao romance, que parece efetivamente se escrever a cada nova leitura. Realiza-se assim o movimento inverso daquele analisado anteriormente: se lá era o narrador que estava se instituindo como leitor(es) agora esse mesmo narrador institui o leitor como autor, na acepção de Jorge Luis Borges, de que cada releitura de certa forma reescreve a obra lida. Se no nível da constituição de personagens o romance parece fechar-se **ao** leitor, no nível da temporalidade o romance se fecha **sobre** o leitor: este é trazido para dentro do romance, chamado a participar ativamente do processo de sua criação e a tornar-se parte integrante do mesmo. O leitor real é assim simbolicamente „engolido“ pelo romance, passando a fazer parte dele.

Assim o movimento já analisado em outros textos claricianos¹⁸², em que o mesmo termina devorando o outro, culmina em *A Hora da Estrela*

¹⁸¹ HE, p.26, grifos meus.

¹⁸² Vide o capítulo 2 “Espelho, espelho meu, existe alguém mais terrível do que eu...”

com a absorção do próprio leitor. Ao mesmo tempo, e aí se recoloca o paradoxo em toda sua plenitude, não há maior abertura por parte de uma obra literária do que permitir que os leitores participem ativamente do seu processo de criação. O que problematiza a questão é que não se trata propriamente de uma permissão, e sim de um gesto imperioso que puxa o leitor para dentro do romance.

Trava-se assim um corpo-a-corpo entre obra e leitor. O efeito que o romance exerce sobre este último é o desse incômodo provocado por um embate de forças, que reproduz no nível da relação obra/leitor a mesma tensão que norteia a relação narrador/personagem.

Pois um outro tema que ressoa em todas as oscilações da perspectiva narrativa e que está exemplificado no modo peculiar de construção da própria personagem Macabéa, são os percalços da própria criação literária num contexto pouco favorável a ela. Nesse sentido as hesitações, protelações e digressões de Rodrigo mimetizam também as obstruções enfrentadas por um tipo de literatura, que se assume em todas as suas contradições e como espelho das contradições do seu meio e que nesse sentido se afirma como resistência.

Resistência que remete a um fazer literário que se recusa a fazer concessões. O que está em pauta em última análise é uma forma de literatura, que só se concebe como veículo de contradições, que sobrevive se colocando em tensão permanente com o seu contexto, mantendo viva a consciência de que não só o homem brasileiro como o próprio homem moderno vive em perpétuo „estado de emergência e de calamidade pública“. Enfim, de acordo com Arnaldo Franco Junior é uma forma de literatura, cuja maneira deliberada de se colocar à margem representa uma crítica aos valores do centro¹⁸³. O que remete a um dos aspectos fundamentais que Deleuze atribui à chamada „literatura menor“, à literatura

produzida por minorias numa língua maior¹⁸⁴: a de questionamento dos valores do centro a partir de sua posição marginal¹⁸⁵.

Transpondo o conceito para a literatura de Clarice poder-se-ia talvez aplicar a denominação de “literatura menor” na sua acepção revolucionária à literatura produzida em espaços geográficos considerados fora do eixo central da produção literária.

“Até tu, Brutus?!”

Conforme se pode depreender da aplicação dessa frase aparentemente deslocada ao contexto do romance, na verdade, o que se conta aqui também é a história de uma traição. Novamente aparece a referência à cultura européia nessa frase através da qual Rodrigo anuncia a morte de Macabéia. A ironia primeira consiste em aplicar a famosa frase da também famosa peça de Shakespeare, que trata de um dos mais famosos personagens da história, à obscura morte de Macabéia. A frase em que Júlio César, ferido de morte pelos conspiradores romanos, se queixa da traição do filho querido, representa uma síntese do legado cultural europeu. Ela é uma referência simultânea a um dos berços da civilização ocidental, a um momento e um personagem histórico decisivos, ela contém referências à política, à arte e ao significado das relações familiares no velho continente.

Porém esta frase, pela sua suprema ambigüidade, parece converter-se também numa síntese das relações focalizadas neste estudo de *A Hora*

183Conforme palestra na FFLCH proferida em 25/04/00

¹⁸⁴ Conforme Deleuze e Guattari: “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior”. Deleuze e Guattari, *Kafka/Para uma Literatura Menor* (trad. Júlio Castañon Guimarães), Rio de Janeiro, Imago, 1977, p25.

¹⁸⁵ “As três características da literatura menor são de desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. Vale dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida). Id. *ibid.* p. 28.

da Estrela. Aqui autor, narrador, personagem e leitor se encontram, pois a frase se aplica a todos e a qualquer um deles em particular. O autor trai a sua personagem ao permitir que ela tenha um destino e uma morte miserável. Ela por sua vez insiste em beber **na presença do seu criador** o cálice da sua miséria até a última gota, convertendo o seu algoz em testemunha do seu sofrimento de morte. Mas o autor/narrador também trai o leitor ao oferecer-lhe a banalidade da miséria ao invés de um espetáculo de Hollywood e mais ainda, ao convertê-lo em cúmplice passivo deste espetáculo. Na verdade a magnitude do espetáculo está nessa convergência de todas as “brutalidades”, da traição social (e literária) levada até as últimas conseqüências. Diante disso, a ironia inicial é obrigada a girar sobre o seu próprio calcanhar, transformando o assassinato de César numa cena menor e obsoleta.

A segurança com a qual Clarice Lispector maneja a ambigüidade como recurso formal desse romance é um reflexo da honestidade com que se move no terreno pegajoso das ambigüidades sociais e culturais. Com efeito esse romance, que não faz concessões, compõe uma paisagem de camadas aglutinadas em que a relação com o outro é norteadada por um déficit na percepção e na discriminação de sua identidade: trata-se de um outro que é percebido como um prolongamento da própria identidade (o que remete ao escravo) ou então passa simplesmente despercebido. Nesse contexto de inconsciência generalizada abre-se o espaço para lacunas numa comunicação, que se realiza sempre de cima para baixo e também para o exercício arbitrário do poder pelas camadas superiores. O nível extremo da inconsciência social está representado pela camada mais baixa.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Em palestra sobre contos de Machado de Assis pronunciada em nov/91 na FFLCH-USP o crítico John Gledson salientou que o Brasil é um país em que ocorre a violência sem que ocorra o conflito. Parece-me que Gledson toca aí num ponto nevrálgico da questão social. Para haver um conflito é necessário senão uma igualdade de forças pelo menos polaridades bem configuradas. A violência social sem conflito só acontece num

Não se pode perder de vista todavia, que nesta “pirâmide hierárquica” construída por Clarice o aspecto intelectual se sobrepõe ao social. Ao estruturar esse universo de fraca diferenciação social a partir da ótica do intelectual, Clarice transpõe a questão do poder, da esfera do social para a esfera da criação literária. O grau de poder no interior desse romance é dado assim pelo grau de liberdade de criação. Dessa forma o nível metalinguístico em que se encontra o autor representa o poder máximo da mesma forma que o nível da personagem Macabéa representa o poder mais restrito. Mas o próprio autor (“na verdade Clarice Lispector”) também é uma extensão duma realidade não ficcional que se projeta para dentro da obra.

A história da nordestina Macabéa constrói-se assim a partir dos limites da própria perspectiva do romance, a partir de um olhar que se assume como enviesado. A grandeza da obra talvez esteja na plena aceitação desse confronto. Assim como a personagem Macabéa se impõe através de suas limitações e até mesmo da própria morte, a própria perspectiva narrativa ganha consistência e dignidade ao realizar esse confronto com as próprias contradições, ao realizar a despeito de si mesma essa difícil epifania do outro.

BIBLIOGRAFIA

I - Textos de Clarice Lispector:

LISPECTOR, Clarice *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro, A Noite, 1944.

_____ *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____ *O Lustre*. Rio de Janeiro, Agir, 1946

_____ *O Lustre*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

_____ *A Cidade Sitiada*. Rio de Janeiro, A Noite, 1946.

_____ *A Cidade Sitiada*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____ *Laços de Família*, São Paulo, Francisco Alves, 1960.

_____ *Laços de Família*, 11a. edição, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1979.

_____ *Laços de Família*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____ *A Maçã no Escuro*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1961

_____ *A Maçã no Escuro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____ *A Paixão Segundo G. H.*. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1964.

_____ *A Paixão Segundo G. H.*. 10a. ed, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

_____ *A Paixão Segundo G. H.* (Edição crítica coordenada por Benedito Nunes). Brasília, Coleção Arquivos, 1997.

_____ *A Legião Estrangeira* . Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1964.

_____ *A Legião Estrangeira*. 6a. ed., São Paulo, Ática (Coleção Nosso Tempo), 1987.

_____ *A Legião Estrangeira* . Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

_____ *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1969.

_____ *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. 16a. ed, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

_____ *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1971.

_____ *Felicidade Clandestina*. 6a. ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1994.

_____ *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____ *Água Viva*. Rio de Janeiro, Artenova, 1973.

_____ *Água Viva*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____ *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro, Artenova, 1974.

_____ *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____ *Onde Estiveste de Noite*. Rio de Janeiro, Artenova, 1974

_____ *Onde Estiveste de Noite*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

_____ *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977

_____ *A Hora da Estrela*. 18a. ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990.

_____ *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

_____ *Um Sopro de Vida*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.

_____ *Um Sopro de Vida*. 6a. ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.

- _____ *Um Sopro de Vida*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- _____ *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- _____ *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- _____ *Para não Esquecer*. 5a. ed., São Paulo, Siciliano, 1994.
- _____ *Para não Esquecer*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

II - Bibliografia sobre Clarice Lispector:

- ARÊAS, Vilma - “Un poco de sangre (Observaciones sobre *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector)”. In: *Escritura*, XIV, Caracas, julho-dezembro 1989.
- ARÊAS, Vilma e WALDMAN, Berta - *Remate de males*, Campinas (9): 1989.
- BARBOSA, María José Somerlate— Spinning the webs of passion. New Orleans, University of the South Press, Inc., 1996.
- CANDIDO, Antonio - “No raiar de Clarice Lispector”. In: *Vários Escritos*. 2a. ed., São Paulo, Duas Cidades, 1977, pp. 123-131.
- CIXOUS, Hélène – *A Hora de Clarice Lispector* (trad. Raquel Gutiérrez). Rio de Janeiro, Exodus Editora, 1999
- _____ “L’approche de Clarice Lispector”. *Poétique* No. 40, 1979, 409 - 419.
- _____ ”L’Auteur en verité “.In: *L’Heure de Clarice Lispector*. Paris, Des femmes, 1989, 2a. ed., pp. 123-168.
- FERREIRA, Teresa Cristina Montero - *Eu sou uma pergunta/Uma biografia de Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

- FRANCO JÚNIOR, Arnaldo – *Mau Gosto e Kitsch nas Obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan*. Tese de Doutorado apresentada à FFLCH-USP, na área de Literatura Brasileira, sob a orientação da Profa. Dra. Nádia Battella Gotlib. São Paulo, 1999.
- GOTLIB, Nádia Battella - *Clarice Lispector. A vida que se conta*. Tese de Livre-Docência em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP, 1993.
- _____ - *Clarice. Uma vida que se conta*. 4a. ed., São Paulo, Ática, 1995.
- _____ - "No território da Paixão: A vida em mim". In: LISPECTOR, Clarice, *A Paixão Segundo G.H.*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990, pp. 5-12.
- _____ "Um fio de voz: histórias de Clarice". In: LISPECTOR, Clarice, *A Paixão Segundo G.H.*. Edição crítica coordenada por Benedito Nunes. Col. Arquivos, UNESCO, Brasil, CNPq, 1988, pp.162-195.
- HELENA, Lúcia - *Nem Musa, nem Medusa: Itinerários da Escrita de Clarice Lispector* - Niterói, EDUFF, 1997.
- _____ "A Vocação para o Abismo". Xerox.
- KADOTA, Neiva Pitta – *A Tessitura Dissimulada/ O social em Clarice Lispector* – 2ª edição, São Paulo, Estação Liberdade, 1999.
- LINS, Álvaro - "A Experiência Incompleta: Clarice Lispector". In: *Os Mortos de Sobrecasaca: ensaios e estudos(1940-1960)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, pp.186-191.
- MARTING, Diane E. - *Clarice Lispector- A Bio-Bibliography*. Westport, Greenwood Press, 1993.
- MARTINS, Gilberto Figueiredo - "Passeio pelo Inferno: a Apoteose do Neutro (Aparições do Mal no Romance de Clarice Lispector). IN: *Estudos Acadêmicos*, Ano IV, No. 7, março/98, pp. 14-18.

-
- “As Pulsões da Palavra”. IN: *Cult*, Ano III, No. 28, novembro/99, pp. 57-59.
- LEITE, Ligia C. M. - “Mulheres, galinhas e mendigos: Clarice Lispector, contos em confronto”. Xerox.
-
- ”Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar: leitura de Clarice Lispector”. *Literatura e Sociedade*/Depto. de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, São Paulo, No. 1, 1996, pp. 60-80.
- MONIZ, Naomi Hoki - “A menor mulher do mundo: o ovo ou a maçã no escuro”. IN: *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Ano XX, No. 40. Lima Berkeley, 2o. semestre de 1994, pp. 53-60.
- NUNES, Benedito - *O Drama da Linguagem*. São Paulo, Ática, 1989.
- PONTIERI, Regina Lúcia – *Clarice Lispector/ Uma poética do olhar*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999.
-
- “Os tantos outros que sou - Clarice Lispector e a experiência da alteridade”. *Cultura Vozes* - No. 4, julho-agosto 1994, pp.26-30.
-
- “Peru *versus* galinha: aspectos do feminino em Mário de Andrade e Clarice Lispector”. *Literatura e Sociedade*/Depto. de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, São Paulo, No. 3, 1998, pp. 43-50.
-
- “Visões de alteridade: Clarice Lispector e Maurice Merleau-Ponty”. IN: *Revista USP*. Coordenadoria de Comunicação Social-USP, dezembro/janeiro/fevereiro 1999-2000, no. 44 vol. II, pp. 330-334.
-
- “O mundo reversível de Clarice Lispector”. Xerox de comunicação apresentada em 31/03/2000 no Símpósio Internacional “Brasil 500 Anos de Descobertas Literárias”, organizado

pelo Depto. de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

- ROSENBAUM, Yudith – *Metamorfoses do Mal/Uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo, Edusp/Fapesp (Ensaio de Cultura nº 17), 1999.
- SÁ, Olga de - *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, Vozes, Lorena-Fatea, 1979.
- _____ - *Clarice Lispector*. A Travessia do Oposto. 1a. ed, São Paulo, Annablume, 1993,.
- SCHWARZ, Roberto - “Perto do coração selvagem”. In: *A sereia e o desconfiado*. Ensaio crítico. 2a. ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- SPERBER, Suzi Frankl - “Jovem com ferrugem.” In: *Os pobres na literatura brasileira*. Introd. e ed. Roberto Schwarz. São Paulo, Brasiliense, 1983, pp.154-164.
- VARIN, Claire - *Langues de Feu*-Essai sur Clarice Lispector. Québec, Trois, 1990.
- WALDMAN, Berta –*Clarice Lispector: a paixão segundo C. L.* (2ª ed. Revista e ampliada); São Paulo, Editora Escuta (Coleção ensaios), 1993.

III –Textos teóricos, críticos, sociológicos:

- ARANTES, Paulo Eduardo – *Sentimento da Dialética* na experiência intelectual brasileira (Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz). São Paulo, Paz e Terra, 1992.
- ARISTÓTELES - *Poética* (Edição trilingüe organizada por Valentín Garcia Yebra). Madri, Editorial Gredos, 1974.

- ARMSTRONG, Nancy - *Desire and Domestic Fiction* (A political history of the novel). Nova Iorque, Oxford University Press, 1987.
- AUERBACH, Erich - “A Meia Marrom”. In: *Mimesis*. 2a. ed. (rev.), S. Paulo, Edusp-Perspectiva, 1987, pp.471-498.
- BAKHTIN, Michail - *Questões de Literatura e de Estética - A Teoria do Romance* (trad. Aurora Fornoni Bernadini, Helena Spryndis Nazário et al.). 3a. ed. São Paulo , UNESP/ Hucitec, 1993,.
-
- _____ *Problemas da Poética de Dostoievski* (trad. Paulo Bezerra). 1a. ed., R. de Janeiro, Ed. Forense-Universitária, 1981.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz - *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. S, Paulo, Edusp, 1994
- BAUDELAIRE, Charles – *Sobre a Modernidade*. São Paulo, Paz e Terra (Coleção Leitura), 1997.
- BRAIT, Beth - *A Personagem*, 3a. ed., S. Paulo, Ática (Princípios No. 3), 1987.
- CANDIDO, Antonio - “Análise Crítica do Romance”. Assis, 1964, xerox.
- CANDIDO, Antonio et al. - *A Personagem de ficção*. São Paulo, 9a. ed., Editora Perspectiva (Coleção Debates No. 1), 1995.
- CORTÁZAR, Julio - *Valise de Cronópios* (trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa). S. Paulo, Perspectiva, 1974.
- DAMIÃO, Carla Milani- “*Crise da Narração*”, “*Crise do Romance*” (O contexto histórico-filosófico da teoria narrativa de Walter Benjamin junto a duas perspectivas de reformulação do romance.). Tese de Mestrado em Filosofia defendida na PUC/São Paulo, 1995.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix - “O que é uma literatura menor?”. In: *Kafka: Por uma literatura menor*. R. de Janeiro, Imago, 1977.
- FORSTER, E. M. - *Aspects of the Novel*. San Diego, Harvest, s/data.
- FRYE, Northrop - *Anatomia da Crítica*. S. Paulo, Cultrix, 1973.

- GOTLIB, Nádía Battella - *Teoria do conto*. 4a. ed., S. Paulo, Ática (Princípios No. 2), 1988.
- HUGO, Victor – *Do Grotesco e do Sublime* (tradução do “Prefácio de Cromwell”, prefácio e notas de Celia Berretini)- São Paulo, Perspectiva, 1988.
- ISER, Wolfgang – “Concepções de leitor e a concepção do leitor implícito”. IN: *O Ato de Leitura/uma teoria do efeito estético* (trad. de Johannes Kretschmer), São Paulo, Ed. 34, 1996, Vol. I, pp. 63-79.
- LEITE, Ligia C. M.- *O Foco Narrativo*, 3a. ed.,Ática(Princípios No.4), 1987.
- LUBBOCK, Percy - *A Técnica da Ficção*. S. Paulo, Cultrix/Edusp, 1976.
- LUKÁCS, Georg - *The Theory of the Novel* (trad. de Anna Bostock). 12a. ed., Cambridge, The Mit Press, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice – *Fenomenologia da Percepção* (trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura). São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- PASTA JÚNIOR., José Antonio – “O romance de Rosa. Temas do *Grande Sertão* e do Brasil”. IN: *Cahiers du CREPAL*, Paris, no.4, 1997, pp. 159-170.
- PRADO JÚNIOR, Caio – *Formação do Brasil Contemporâneo* colônia. São Paulo, Brasiliense, 1999.
- SCHWARZ, Roberto – “A Poesia envenenada de *Dom Casmurro*”. IN: *Duas Meninas*. São Paulo, Companhia das Letras,1997, pp.9-41.
- _____. “*Que horas são?*” São Paulo, Companhia das Letras,1987.
- _____. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo* - Machado de Assis . 1a. ed., São Paulo, Duas Cidades, 1990,.
- IV –Textos Literários:**
- ALENCAR, José de – *Encarnação* – 6^a ed.,São Paulo, Melhoramentos, s/d.

BORGES, Jorge Luis - “El outro”. IN: *El Libro de Arena*. Madrid, Alianza Editorial (Biblioteca Borges), 1999.

_____ “Veinticinco de Agosto”. IN: *La Memoria de Shakespeare*. Madrid, Alianza Editorial (Biblioteca Borges), 1998.

von CHAMISSO, Adelbert – “Peter Schlemihls wundersame Geschichte”. IN: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* – Zürich, Gropengiesser Verlag, 1944, pp. 09-75.

CORTAZAR, Julio – *62/Modelo para Armar*. Barcelona, Ediciones B (Libro Amigo/Narrativa), 1988.

DOSTOIEVSKI, Fiodor M. – *Crime and Punishment*, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 1995.

_____ “O Duplo”. IN: *Pobre Gente/O Duplo* (trad. de Oscar Mendes). Rio de Janeiro, José Aguilar Editora, 1975, pp. 131- 236.

_____ - “Humilhados e Ofendidos”(trad. Rachel de Queiroz/ prefácio Otto Maria Carpeaux). IN: *Obras Completas e Ilustradas de F. M. Dostoievski/Dois Romances de Dostoievski*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1960.

GIRONDO, Olivério – *Espantapajaros y otros poemas* (selección y prólogo: Delfina Muschietti); Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987.

GROLL, Gunter – *1001 Nacht*. München, Knaur, 1953.

HOFFMANN, E. T. A. – *Die Elixiere des Teufels*. Stuttgart, Reclam, 1994.

_____ *Lebensansichten des Katers Murr*. Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1994.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria – *Dom Casmurro* (introdução: Ivan Cavalcanti Proença/estudo crítico e notas: Afrânio Coutinho), Rio de Janeiro, Ediouro, 1970.

_____ - *Esau e Jacó*, Porto Alegre, L&PM (Coleção L&PM Pocket no. 119), 1998.

Cubas (prefácio de José Guilherme Merquior), 26^a ed., São Paulo, Ática, 1998.

POE, Edgar Allan – “William Wilson”. IN: *Histórias Extraordinárias de Allan Poe*. (tradução e adaptação de Clarice Lispector). 15^a ed., Rio de Janeiro, Ediouro, 1998, pp. 109-120.

SHELLEY, Mary – *Frankenstein*. Hertfordshire, Wordsworth Classics, 1993.

STERNE, Laurence – *Life and Opinions of Tristram Shandy*. Oxford, Oxford University Press, 1992.

STEVENSON, Robert Louis – *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. New York, Dover, 1991.

TORRES-GARCIA, J.- *La Ciudad sin Nombre*. Montevideo, (edição não especificada), 1974.

UNAMUNO, Miguel de – *Niebla*. 14^a ed., Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral no. 99), 1975,.

V - Textos Teóricos e Leituras de Enfoque Psicanalítico:

ANZIEU, Didier – *Os Métodos Projetivos*. Rio de Janeiro, Campus, 1978.

BETTELHEIM, Bruno – *A Fortaleza Vazia*, 1^a ed., São Paulo, Martins Fontes, 1987.

BLEGER, José - “Esquizofrenia, autismo y simbiose”. In: *Revista de Psicoanálisis*, B. Aires, v.30, 1973, pp.377-393.

Simbiose e Ambigüidade(trad. Maria Luiza X. de A. Borges). R. de Janeiro, Francisco Alves, 1977.

CASTELNUEVO, Allan Poe - “Excalibur”. In: *Rev. de Psicoanál.* B. Aires, 30(2), 1973, pp.395-412.

ETCHEGOYEN, R. Horácio - “Narcisismo primário ou relação de objeto”.

In: *Revista Brasileira de Psicanálise*. S. Paulo, v.22(1),1988, pp.226-242.

FOKS, Gilda S. de - “Actualización sobre Autismo”. In: *Rev. de Psicoanál.*

24(3), 1967, pp.645-663.

FREUD, Siegmund - “A Teoria da Libido e o Narcisismo”. In:

Conferências Introdutórias sobre Psicanálise. R. de Janeiro, Imago, 1976.

_____ “El yo y el ello”. *Obras Completas*, (trad. Luis Lopez-Ballesteros y de Torres; rev. Dr. Jacobo Numhauser Tognola). 4a. ed., Madrid, Biblioteca Nueva, t.III, 1981, pp. 2701-2728.

_____ “Introducción al Narcisismo”. In: *Obras Completas*, B. Aires, Americana, t. XIV, 1944.

_____ “Lo siniestro”. In: *Obras Completas*, (trad. Luis Lopez-Ballesteros y de Torres; rev. Dr. Jacobo Numhauser Tognola). 4a. ed., Madrid, Biblioteca Nueva, t.III, 1981, pp. 22483-2505.

_____ “Mas alla del principio del placer”. *Obras Completas* (trad. Luis Lopez-Ballesteros y de Torres; rev. Dr. Jacobo Numhauser Tognola). 4a. ed., Madrid, Biblioteca Nueva, t.III, 1981, pp. 2507-2541.

_____ *Psicoanálisis del Arte*. Madrid, Alianza, 1985, 7a. ed.

_____ “Psicología de las Masas y Analisis del ‘Yo’.”. In: *Obras Completas* (trad. Luis Lopez-Ballesteros y de Torres; rev. Dr. Jacobo Numhauser Tognola). 4a. ed., Madrid, Biblioteca Nueva, t.III, 1981, pp. 2563-2610.

_____ *Tres Ensayos sobre Teoria Sexual*, 8a. ed., Madrid, Alianza, 1985,.

-
- Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud em CD-ROM*, Rio de Janeiro, Imago Ed./Z-Movie(software), s/d.
- GEAR de LIENDO, Maria Carmen - “Ambigüedad, confusión y paradoja”. In: *Rev. de Psicoanál.* B. Aires, 30, 1973, pp.377-393.
- GOMBEROFF, Mario e outros - “El objeto autista”. In: *Rev. de Psicoanál.*, B. Aires, 46(5), 1989, pp.733-748.
- KANCYFER, Luis - “Jorge Luis Borges o el laberinto de Narciso”. In: *Rev. de Psicoanál.*, B. Aires, 43(1), 1986.
- KEPPLER, Carl F. – *The Literature of the Second Self* – Tucson, The University of Arizona Press (reprodução facsimile autorizada da UMI Books), 1972.
- KRISTEVA, Julia - “Identification and the Real”. In: *Literary Theory Today*(org.Peter Collier e Helga Geyer-Ryan). Cambridge, Polity Press, 1992, pp.167-176.
- LACAN, Jacques – “O estágio do espelho como formador da função do eu”. In: *Escritos* (trad. Vera Ribeiro). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998, pp. 96-103.
- LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, J. B. - *Vocabulário da Psicanálise* (sob a direção de Daniel Lagache; trad.Pedro Tamen). São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- LIBERMAN, David - “Autismo transferencial. Narcisismo, el mito de Eco y Narciso”. In: *Rev. de Psicoanál.*, B. Aires, 15(4), 1958, pp.369-385.
- MAHLER, Margaret Schoenberger, - “Autism and symbiosis. Two extreme disturbances of identity”. In: *International Journal of Psycho-Analysis*, v.39(1), 1958, pp.77-83.
- MUJICA, Carlos Plata e RASCOVSKY, Arnaldo - “El yo como doble del ello”. In: *Rev. de Psicoanál.* B. Aires, 13(4), 1956, pp.393-396.

- OELSNER, Roberto R. - “De la identificación primaria a la identificación delirante”. In: *Rev. de Psicoanál.*, B. Aires, 42(5), 1985, pp.1095-1110.
- OGDEN, Thomas H - “On Projective Identification”. In: *Int. Journal of Psycho-Anal.* V.60, 1979, pp.357-373.
- OSORIO, Luiz Carlos - “Psicanálise e Política: Um estudo psicanalítico sobre o poder”. *Rev. Bras. de Psicanálise*, S. Paulo, 25(3), pp.497-513.
- PASSOS, Cleusa Rios P. - *Confluências. Crítica Literária e Psicanálise*. S. Paulo, Edusp/Nova Alexandria, 1995.
- PICHON-RIVIERE, Enrique - *Teoria do Vínculo*. S. Paulo, Martins Fontes, 1995.
- PINE, Fred - “On the pathology of separation-individuation process as manifested in later clinical work: an attempt at delineation”. In: *Int. Journal of Psycho-Anal.* v. 60, 1979, pp.225-242.
- RANK, Otto - *The double*. A psychoanalytical study (trad. e introd. Harry Tucker Jr.). Londres, Maresfield Library, 1989.
- RASCOVSKY, Arnaldo - *El Psiquismo Fetal*. B. Aires, Paidós, s/data.
- REINOSO, Diego García - “Sobre el esquema corporal”. In: *Rev. de Psicoanál.*, B. Aires, 13(4), 1956, pp.5366-53
- RODRIGUÉ, Emilio - “La concepción del mundo en el autismo”. In: *Rev. de Psicoanál.*, B. Aires, 13(4), 1956, pp.383-385.
- ROGERS, Robert – *A psychoanalytic study of the double in literature* – Detroit, Wayne Stata University Press, 1970.
- ROSENFELD, David e ROSENFELD, Estela Mordo de - “Fusión, confusión, simbiosis e identificación proyectiva”. IN: *REV. de Psicoanál.*, B. Aires, 30(2), 1973, pp.367-376.
- TUSTIN, Frances - “Revised understandings of psychogenic autism”. In: *Int. Journal of Psycho-Anal.*, v.72, 1991, pp.585-591.

ZIMMERMAN, David Epelbaum - “O Espelho na teoria e prática psicanalítica”. *Rev. Bras. de Psicanálise*, v.25(1), pp.43-61.