UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

WILKER LEITE DE SOUSA

O fim do eu e o mim sem fim

A crise do narrador em *Malone meurt* e *A hora da estrela*

versão corrigida

São Paulo

2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

O fim do eu e o mim sem fim

A crise do narrador em *Malone meurt* e *A hora da estrela*

Wilker Leite de Sousa

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Teoria Literária e
Literatura Comparada da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade

versão corrigida

São Paulo

2015

AGRADECIMENTOS

À Capes, pelo suporte financeiro, sem o qual teria sido inviável o período de escrita exclusiva.

Ao Fábio, pela paciência, atenção e sobretudo por impedir que eu, feito Malone ou Rodrigo S.M., me desviasse do propósito inicial.

A Marcelo Pen e Yudith Rosenbaum, membros da banca de qualificação, e aos colegas de estudos beckettianos pelos comentários valiosos.

A Welington Andrade e Daysi Bregantini pela amizade terna e pela confiança mesmo quando tudo não passava de uma ideia incipiente.

A meus pais, cuja coragem em trocar o semiárido nordestino pela metrópole paulistana, também árida à sua maneira, é, para mim, o lastro da expressão “vencer na vida”. A meu irmão, pelo companheirismo.

À Julia, pelo incentivo e apoio inabaláveis, críveis apenas no âmbito do amor.

RESUMO

Estudo da crise do narrador onisciente nos romances *Malone meurt* (1951), de Samuel Beckett, e *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector. Atravessados pela memória textual de seus autores implícitos, os narradores-escritores Malone e Rodrigo S.M. fracassam ao criar histórias aos moldes do realismo formal. Malgrado seus esforços para estabelecer uma distância segura em relação à matéria narrada, acabam por replicar nela não apenas a si próprios, mas sobretudo motivos, episódios e até mesmo falas de personagens de obras anteriores. Paradoxalmente, a busca por firmarem-se como senhores absolutos do processo ficcional apenas sublinha o quanto são objetos desse processo.

Palavras-chave: Beckett, Clarice, *Malone meurt*, *A hora da estrela*, crise do romance, crise do sujeito.

ABSTRACT

A study about the crisis of the omniscient third-person narrator in the novels *Malone meurt* (1951), from Samuel Beckett, and *A hora da estrela* (1977), from Clarice Lispector. Laced by the textual memory of their implied authors, the narrators-writers Malone and Rodrigo S.M. fail to tell stories according to the formal realism molds. Despite their efforts to create a safe distance between them and the narratives, they end up not only mirroring themselves in it but mainly mirroring several subjects, episodes, and even phrases from previous work. Paradoxically, their search to be the absolute subject of the creation process only emphasizes how they are objects of this process.

Keywords: Beckett, Clarice, *Malone meurt*, *Malone dies*, *A hora da estrela*, crisis of the novel, crisis of the subject.

RÉSUMÉ

Un étude sur la crise du narrateur omniscient dans le romans *Malone meurt* (1951), de Samuel Beckett, et *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector. Traversés par la mémoire textuelle de ses auteurs implicites, les narrateurs-écrivains Malone et Rodrigo S.M. n'arrivent pas à créer des histoires à la façon du réalisme formel. Malgré leurs efforts pour établir une distance claire par rapport à la narrative, ils finissent par répliquer non seulement eux mêmes mais surtout des motifs, des épisodes et même des paroles de personnages d'œuvres antérieures. La recherche de Malone et Rodrigo pour s'affirmer en tant que sujets absolus du processus créatif ne fait que souligner leur condition d'objets de ce processus.

Des mots-clés : Beckett, Clarice, *Malone meurt*, *A hora da estrela*, crise du roman, crise du sujet.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	6
CAPÍTULO I – FALIBILIDADE A OLHOS NUS	8
1.1 HERDEIROS DO QUIXOTE	8
1.2 PIORAVANTE.....	19
1.3 AO DEUS-DARÁ	24
1.4 VACILANTES CONFESSOS	27
CAPÍTULO II – OUTROS MALONES	38
2.1 INVENTAR PARA VIVER	43
2.2 A VIDA É UMA INVENÇÃO	53
CAPÍTULO III – VÉU INTERMITENTE	72
3.1 PORTA-VOZ DE SI.....	80
3.2 OUVINTE COMPASSIVO	96
CAPÍTULO IV – ITINERÁRIOS DA MEMÓRIA	108
BIBLIOGRAFIA.....	119

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

É sabido que Clarice Lispector figura entre os autores diletos dos estudiosos brasileiros de literatura. Bibliotecas universitárias estão apinhadas de dissertações, teses e livros dos mais diversos matizes dedicados à sua obra, alguns cuja excelência quase nos convence de que não há mais nada a dizer sobre a autora de *G.H.* Quanto a Beckett, para além da vastíssima bibliografia estrangeira, recentes e cuidadosas traduções brasileiras, bem como estudos que ganham força em âmbito universitário, salientam que o alcance de sua obra por aqui há muito não se restringe a esporádicas encenações de *Godot*. Mas embora saibamos do quanto é hercúlea a tarefa de ainda acrescentar algo minimamente relevante à leitura de ambos, o desafio, para nós, é antes um convite.

Para tanto, busquei fazer uma análise cerrada da crise da instância narrativa nos romances *Malone meurt*, de Beckett, e *A hora da estrela*, de Clarice, na crença de que em ambos os casos – malgrado inequívocas disparidades, de cujo exame não nos esquivaremos – a impregnação da memória textual é o principal entrave ao estabelecimento da onisciência novecentista por parte de seus narradores-escritores. Trespasados por motivos, temas e até mesmo frases inteiras de obras anteriores – creditadas, respectivamente, a Beckett e Clarice –, Malone e Rodrigo S.M. são impossibilitados de criarem histórias e personagens autônomos porque fadados a replicarem o processo de que padecem. Em outras palavras, forjam identidades porque são eles identidades forjadas. Desse modo, as crises do sujeito moderno e do romance realista canônico aparecem aqui na urdidura desses romances cuja

modernidade salta aos olhos pela radiografia do fracasso de seus narradores em contar à maneira distanciada e onipotente de Flaubert.

Tendo em vista o exame detido da forma, optei por trabalhar com o romance de Beckett na sua versão original em francês, afinal é ponto pacífico que, dadas as especificidades de cada língua, perdas são inerentes ao exercício da tradução, sobretudo a literária. O cotejo com a versão em inglês *Malone dies* – a um só tempo tradução e recriação, haja vista os muitos cortes efetuados pelo autor – é feito apenas quando ilumina algum elemento de problematização da instância narrativa presente já no texto original. Contudo, todas as citações de *Malone meurt* estão devidamente acompanhadas da tradução brasileira mais recente – e, a meu ver, mais bem realizada – empreendida por Ana Helena Souza. À exceção de *Molloy*, cuja ligação com *Malone meurt* é, por assim dizer, siamesa, demais obras do autor serão citadas em sua versão traduzida.

No primeiro capítulo, intitulado “Falibilidade a olhos nus”, situamos *Malone meurt* e *A hora da estrela* na tradição do romance autoconsciente, iniciada com a obra-prima de Cervantes e avivada séculos afora, do cânone da prosa inglesa do XVIII à crise do gênero no XX da qual são exemplos as obras analisadas aqui, cuja autoconsciência não mais sublinha a onipotência dos narradores, mas sua claudicância. Cerne deste estudo, os dois capítulos seguintes, “Outros Malones” e “Véu intermitente”, debruçam-se sobre a contaminação involuntária da memória textual nas empresas de Malone e Rodrigo S.M., análise que se completa por meio da comparação direta desses processos no derradeiro capítulo “Itinerários da memória”.

CAPÍTULO I – FALIBILIDADE A OLHOS NUS

1.1 HERDEIROS DO QUIXOTE

O fenômeno da autoconsciência no romance realista é tão antigo quanto o próprio gênero. A explicitação de sua condição de artifício – algo que problematiza de chofre as relações entre verossimilhança e realidade – é flagrante já em *D. Quixote* (1609). Para além de as malogradas façanhas do cavaleiro simbolizarem “a primeira batalha da interioridade contra a infâmia prosaica da vida exterior”¹, segundo Lukács – o que faz da obra o marco fundador da tradição do romance realista – *D. Quixote* é também o primeiro de uma linhagem de romances para os quais a consciência da ficcionalidade é fulcral. Se por um lado o herói simboliza o embate entre idealismo interior e prosaísmo mundano, *encarnando*, por assim dizer, um dilema humano, por outro, é mero personagem cuja existência se limita às páginas de um livro escrito por Miguel de Cervantes. Lembremos, por exemplo, do episódio em que, de volta a Barcelona, o herói testemunha o processo de impressão e comercialização de livros. Quando o lemos, lembra-nos Robert Alter, autor de *Partial magic: the novel as a self-conscious genre*²,

[...] nós dificilmente podemos esquecer que o próprio Don Quixote não passa de um produto daquele processo que observa, um conjunto de palavras disposto em tipos, reproduzido como

¹ (LUKÁCS, 2009, p.107).

² Tradução livre: *Magia parcial: o romance como um gênero autoconsciente*

prova, corrigido e reimpresso, encadernado em páginas e vendido como cópia por tantos reais.³ (ALTER, 1975, p.4-5)

Lembremos ainda da transição do capítulo VIII para o IX, em que o relato da batalha travada entre o cavaleiro andante e o biscainho⁴ é subitamente interrompido devido à ausência de documentos que viabilizem o desenrolar da narração. O foco narrativo muda abruptamente da terceira para a primeira pessoa e o narrador nos conta o modo anedótico com que encontrara na rua Alcaná de Toledo um conjunto de escritos em árabe intitulado *História de Don Quixote de la Mancha* de autoria de um certo historiador chamado Cid Hamete Benegeli. Intrigado com o título, o narrador adquire o livro por “duas arrobas de passas e duas fanegas de trigo” e, ao traduzi-lo em sua casa, surpreende-se com o fato de a obra iniciar justamente com a narração do desenrolar da referida batalha. A partir de então, o narrador credita ao autor árabe eventuais deficiências na história que se segue (“se algo bom nela faltar, tenho para mim que foi culpa do cão do seu autor”) uma vez assumida a postura de mero tradutor da obra (“Enfim, sua segunda parte, *segundo a tradução*⁵, começava desta maneira: [...]”). Feito o comentário, retoma, no parágrafo seguinte, a narração das aventuras por meio do foco narrativo em terceira pessoa: “Postas ao alto e bem levantadas as cortadoras

³ Tradução nossa do original: “[...] we can hardly forget that Don Quixote himself is no more than the product of the very processes he observes, a congeries of words set up in type, run off as a proof, corrected and rerun, bound in pages, and sold at so many reales a copy.” / “Real” era o nome da moeda espanhola utilizada entre os séculos XIV e XIX.

⁴ “Deixemos na primeira parte desta história o valoroso biscainho e o famoso D. Quixote com as espadas levantadas e desnudas (...); e neste ponto tão incerto parou e ficou truncada tão saborosa história, sem que nos desse notícia seu autor de onde se poderia encontrar o que dela faltava” (CERVANTES, 2010, p. 127).

⁵ Grifo nosso.

espadas dos dois valorosos e enfurecidos combatentes, parecia até que estavam ameaçando o céu, a terra e o abismo [...]”⁶.

Parece-nos clara a presença de alguém exterior ao narrador em primeira pessoa e ao historiador árabe, dada a perfeita sincronização – em nada casual – das duas narrativas: falamos, é claro, do autor implícito⁷ Miguel de Cervantes Saavedra. Senhor de sua arte, Cervantes chega a fazer de si um personagem do romance, e o faz de modo engenhoso, borrando as fronteiras entre realidade e representação: trata-se do conto do cativo, entre os capítulos XXXIV e XLI. A forma escolhida pelo cativo para contar sua vida aos ouvintes não poderia ser mais convencional: narrados cronologicamente (“Num vilarejo das montanhas de Leão teve princípio a minha linhagem”⁸), os acontecimentos obedecem a relações verossímeis de causalidade, de modo a corroborar “um discurso verdadeiro”⁹, a que pode ser que não se igualem os mentirosos com curioso e pensado artifício soem compor-se”¹⁰. Em meio a essa história que se propõe real, o cativo alude a um soldado espanhol de nome Saavedra com quem ficara preso no norte da África. Ora, trata-se do próprio Miguel de Cervantes Saavedra, a um só tempo personagem e autor implícito: é o homem cuja experiência inspirou a criação do personagem homônimo, afinal também fora soldado; e também o autor da obra de ficção.

⁶ Idem, p.132.

⁷ Com base na definição de Wayne Booth da categoria do autor implícito, afirma Ligia Chiappini Leite: "O AUTOR IMPLÍCITO é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do NARRADOR, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na HISTÓRIA." (LEITE, 1985, p.19).

⁸ Idem, p.177.

⁹ Grifo nosso.

¹⁰ Idem, p. 176.

Parafraseando Alter, esse procedimento atesta o absoluto domínio de Cervantes sobre seu mundo ficcional, sublinhando a arbitrariedade do processo de criação. Por conseguinte, a verossimilhança destoa sobremaneira da mimese aristotélica e sobretudo do senso comum ligado à ideia de realidade: ao se debruçar sobre os procedimentos de composição, a obra-prima de Cervantes não solapa a realidade; ao contrário, ela a expande, ao fazer do processo de representação algo tão real e múltiplo quanto o mundo de que se nutre. Esse advento fundou uma tradição na qual se inserem um sem-número de obras, entre elas *Malone meurt* e *A hora da estrela* – objetos deste estudo. Antes, porém, de nos atermos à análise da autoconsciência em tais obras, acompanhemos a evolução desse processo ao longo da história do romance ocidental, com destaque para o papel desempenhado pelo narrador.

A herança de Cervantes é patente entre realistas ingleses do século XVIII. Cada qual a seu modo, em maior ou menor grau, autores como Swift, Defoe, Fielding e sobretudo Sterne com seu célebre *Tristram Shandy* (1759), não se furtaram a fazer da arbitrariedade do processo de representação matéria para seus romances. Não raro em suas obras encontramos um “eu” que manipula a narrativa a seu bel prazer; trata-se de um narrador conspícuo, senhor do processo criativo, cujo poder – para além daquele exercido sobre os personagens – estende-se ao próprio leitor, também sujeito a seus estratagemas¹¹. Analisemos o trecho a seguir, extraído de *As viagens de Gulliver* (1726), de Swift:

¹¹ “Swift, Fielding and Sterne supplied models for ways of challenging the reader not so much by addressing him or her directly as by rhetorically entangling, entrapping his audience in the text being read.” (SMITH, 2002, p.68). Tradução nossa: “Swift, Fielding e Sterne fornecem modelos

Para satisfazer meu curioso leitor, creio ser suficiente descrever *Lorbrulgrud*. A cidade é dividida em duas partes iguais, uma de cada lado do rio que a atravessa. Ela tem mais de oitenta mil casas, e cerca de seiscentos mil habitantes. Ela tem o comprimento de três GLOMGLUNGS (o que equivale a aproximadamente cinquenta e quatro milhas inglesas), e dois e meio de largura, como eu mesmo medi no mapa real feito por ordem do rei, e que fora colocado no chão de propósito para mim, e que media trinta metros de extensão: eu caminhei sobre o diâmetro e a circunferência diversas vezes a pé, e fazendo o cálculo por meio de uma escala, o medi com bastante exatidão. (SWIFT, 2009, n.p.)

Centro de gravidade da obra, o narrador tem pleno domínio de suas faculdades criadoras: se algum acontecimento, caracterização do cenário ou da personagem não são mencionados, trata-se tão somente de uma preterição arbitrária em prol da construção do romance e não de um possível lapso do narrador, a cujo olhar – atestador da verdade – nada escapa. O narrador não somente sabe quais são as expectativas do leitor, como acredita atendê-las por completo (“creio ser suficiente”) ao valer-se de seu incontestável ponto de vista para descrever a cidade de *Lorbrulgrud*: “Ela tem o comprimento de três *Glomglungs* (...), e dois e meio de largura, como *eu*¹² mesmo medi no mapa real feito por ordem do rei.”, “*eu* caminhei sobre o diâmetro e a circunferência diversas vezes a pé, e fazendo o cálculo por meio de uma escala, o *medi* com bastante exatidão”. Trata-se, portanto, de um “eu” soberano, cuja autoridade basta para

para desafiar o leitor não tanto ao dirigir-se diretamente a ele, mas ao confundi-lo retoricamente, submetendo-o a armadilhas no texto que está sendo lido”.

¹² Grifo nosso.

asseverar a verdade¹³. Não nos esqueçamos de que a busca da verdade como um processo inteiramente individual – questão central daquele período – adveio sobremaneira dos estudos de Locke, Descartes e Hume, conforme lembra-nos Ian Watt:

[...] seu *Discurso sobre o método* (1637) e suas *Meditações* [ambas obras de Descartes] contribuíram muito para a concepção moderna da busca da verdade como uma questão inteiramente individual, logicamente independente da tradição do pensamento e que tem maior probabilidade de êxito rompendo com essa tradição. (WATT, 2007, p. 14)

[...]

Locke definiu a identidade pessoal como uma identidade de consciência ao longo de um período no tempo; o indivíduo estava em contato com sua identidade contínua através da lembrança de seus pensamentos e atos passados. Hume retomou essa localização da fonte da identidade pessoal no repertório das lembranças: ‘Se não tivéssemos memória, nunca teríamos noção de causalidade nem, conseqüentemente daquela cadeia de causas e efeitos que constitui nosso *self* ou pessoa.’¹⁴

A autoconsciência ficcional é, portanto, acompanhada de uma valorização da consciência individual como atesta *Robinson Crusoe* (1719), outra obra-prima do período. Nela, o enredo é todo subordinado à memória autobiográfica do protagonista homônimo, o que nos leva a uma via de mão dupla, isto é, à

¹³ Tal arbitrariedade não parece estranha a nós, leitores machadianos: lembremos, por exemplo, do célebre capítulo intitulado “Delírio” das *Memórias Póstumas*, no qual Brás Cubas convida o leitor mais afeito a fatos do que à contemplação de fenômenos mentais a saltar o capítulo: “Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos.” (ASSIS, p.51, 2008).

¹⁴ Idem, p.21.

existência como sinônimo de pensamento e de escrita (com o perdão do arremedo da máxima de Descartes, seria algo como: penso e escrevo, logo existo). Neste caso, a memória individual só é passível de ser registrada se escrita pelo personagem em seu diário (forma escolhida por Defoe para compor o romance), daí a escrita de Crusoé ser algo vital tanto para si – antídoto contra o isolamento – quanto, em maior escala, para a obra. Deste modo, a arbitrariedade do processo de construção emerge amiúde motivada, entre outras razões, pela quantidade de tinta de que o personagem dispõe:

[...] a tinta começou a acabar e tratei de usá-la com moderação. Passei a escrever somente os acontecimentos mais notáveis de minha vida, sem prosseguir com um memorando diário de outras coisas. (DEFOE, 2004, p.95).

A individualidade do herói – intensificada por seu isolamento – pode ser ainda interpretada sob a ética do puritanismo. Parafraseando Watt¹⁵, podemos afirmar que – ao contrário de Ulisses, herói ávido por retornar à pátria e à família – Crusoé vê em seu isolamento a oportunidade para dar cabo a um grande anseio da civilização moderna: a absoluta liberdade econômica, social e intelectual do indivíduo; e o busca com o auxílio dos fatos cotidianos, interpretados por ele como manifestações da Providência divina.

[...] vi, perto dali, em toda a extensão da base do rochedo, algumas hastes dispersas. Estas se revelaram como sendo talos de arroz. Eu os conhecia, já que os vira crescer na África quando estava por lá.

¹⁵ Idem, p.61.

Assim, pensei que eles fossem puras obras da Providência para meu sustento e, acreditando que haveria mais no lugar, percorri toda aquela parte da ilha onde já estivera antes.¹⁶

Mas possivelmente o romance realista inglês do século XVIII que mais chama atenção para si enquanto artifício é *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Se no *Quixote* – fonte inequívoca de Lawrence Sterne – a denúncia do ilusionismo é feita com base em passagens como aquela citada há pouco em que a narrativa é interrompida devido à ausência de documentos, em *Tristram Shandy* esse fenômeno é levado às últimas consequências mediante inusitados recursos linguísticos – súbitas interrupções de sentenças, uso sistemático de travessões de diferentes comprimentos, falas que, entrepostas, não configuram propriamente um diálogo – e extralinguísticos, tais como uma página inteiramente pintada em preto, capítulos em branco, sinais de notação musical, bem como desenhos que buscam ilustrar a evolução do romance – ações de um narrador fortemente intruso (as digressões ocupam $\frac{3}{4}$ do livro) e senhor de sua obra, a um só tempo “digressiva” e “progressiva”, como sublinha o trecho a seguir em que esse “eu” se mostra cômico da “nova maquinaria” por ele engendrada:

[...] tomo o cuidado de constantemente ordenar as coisas de modo que meu assunto principal não fique parado durante a minha ausência. [...] Graças a esse dispositivo, a maquinaria de minha obra é de uma espécie única; dois movimentos contrários são nela introduzidos e reconciliados, movimentos que antes julgava estarem em discrepância mútua. Numa só palavra, minha obra é digressiva, mas progressiva também (STERNE, L.: 1760, I, 22, 105-6)

¹⁶ Idem, p.73.

Como bem salienta Luiz Costa Lima, o duplo movimento (progressivo-digressivo) da obra não deve ser entendido como sinônimo de caos – impressão talvez suscitada pela comparação imediata com romances daquele período calcados nos princípios de causalidade e linearidade – mas sim como resultado de “uma decisão subjetiva” de um “eu” que...

[...] acrescenta a si uma propriedade contraditória: autocentrado – como antecipadamente era o sujeito nos *Essais* montaignianos – e *autodesgarrado*¹⁷, como se torna o submundo dos Shandy. Melhor formulando, ele é um autodesgarrado que se crê autocentrado. (LIMA, 2009, p.337)

Em suma, o narrador deliberadamente traz para o centro da obra os infortúnios de sua empresa, o que não faz dele um fracassado, porque ainda senhor de seus mecanismos de criação; é, antes, um aliado da verossimilhança, pois questionador do automatismo falacioso na composição de um romance.

Contudo, no romance realista do século XIX, sobretudo o francês, essa voz fortemente subjetiva e abertamente manipuladora cedeu lugar ao narrador onisciente – ferramenta a serviço de uma pretensa neutralidade, como se o olhar prescindisse dos olhos. Em um período de profundas transformações sociais, a História influenciou sobremaneira os romancistas, tornando-os mais afeitos à representação imediata do mundo contemporâneo do que à problematização de elementos ficcionais. Amiúde utilizado como instrumento de crítica moral e política – haja vista um sem-número de obras de Balzac e Zola – o romance realista daquele período precisava apresentar ao leitor um mundo tão verossímil quanto

¹⁷ Grifo nosso.

aquele que representava, para, deste modo, poder confrontá-lo; lembra-nos Alter: “se o seu propósito é superar uma realidade histórica ameaçadora (...) reconstruindo-a imaginativamente, o mínimo que você deseja lembrar é que tudo o que você escreve é, necessariamente e ambigualmente, artifício”¹⁸. Pensemos, por exemplo, na técnica balzaquiana de reaparecimento de personagens, tentativa de extrapolar o mundo ficcional para além das fronteiras do romance, criando famílias com múltiplos laços de sentimentos e interesses, tais como na sociedade real. Não que o narrador balzaquiano se furte a intervir na narrativa. Diversas são as suas intrusões, mas – de natureza diametralmente oposta às do narrador de Sterne – elas servem para enfatizar ainda mais a “realidade” do mundo exposto aos olhos do leitor: ubíquo e conhecedor privilegiado dos acontecimentos, bem como dos pensamentos e sentimentos mais inconfessáveis dos personagens, o narrador intervém sobremaneira para tecer comentários de ordem moralizante.

Mas é com Flaubert que o esforço de neutralidade narrativa atinge o ápice. Em oposição à loquacidade do narrador da *Comédie humaine*, o narrador flaubertiano abstém-se de intrusões, limitando-se a selecionar acontecimentos e traduzi-los em linguagem verbal, daí Erich Auerbach afirmar que a arte de Flaubert repousa “sobre a profunda confiança na verdade da linguagem empregada com responsabilidade, honestidade e esmero” (AUERBACH, 2004, p.435). A soberania é tamanha, que sensações e pensamentos dos personagens são condicionados ao narrador, com cuja agudeza e esmero discursivos são mais bem

¹⁸ Tradução nossa do original: “If your purpose is to *outdo* a threateanig (...) historical reality by remaking it imaginatively, the last thing you want is to remind that everything you write is, necessarily and ambiguously, artifice.” (Idem, p.97).

representados, o que faz do *discurso indireto livre* uma das marcas do estilo flaubertiano. Em Flaubert, narrador e personagens estão unidos linguisticamente e tal estreitamento não implica sismos na narrativa.

Na prosa realista do século XX, as intervenções do narrador voltam à tona, porém, ao contrário do que ocorrera no século XVIII, elas não mais enaltecem a soberania do narrador, mas, em muitos casos, revelam sua perplexidade e impotência. Aquele “eu” outrora inabalável revela-se agora vacilante no trato dos procedimentos fabulatórios e mesmo da linguagem verbal, de cujo poder passa a desconfiar com frequência. A tão celebrada racionalidade que concedera plenos poderes ao narrador do romance – fazendo deste gênero o “relato completo e autêntico da experiência humana”, conforme definição de Watt¹⁹ – fora utilizada a serviço da barbárie disseminada em duas guerras atrozes. Uma vez desintegrada, a experiência não era mais passível de ser apreendida pelo modelo desenvolvido ao longo dos séculos XVIII e XIX, conhecido como realismo formal; tampouco podia ser narrada à maneira daqueles narradores, haja vista a mudez dos combatentes ao regressarem das trincheiras²⁰. Posto a narração ser uma característica imanente ao romance, forma épica degradada, como então continuar? Implodidos o distanciamento e a objetividade épica que haviam consagrado o narrador tradicional, como então dar ordem significativa à matéria narrada?

¹⁹ Idem, p.31.

²⁰ Em texto intitulado “O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Walter Benjamin aponta o abalo “da faculdade de trocar experiências” como umas das principais causas da crise de narrar no século XX. Um dos exemplos citados por Benjamin que mais salta aos olhos é a mudez dos combatentes ao retornarem da primeira guerra mundial: “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (1987, n.p.).

Tais impasses são de suma importância para compreendermos as obras que estão no centro deste estudo. Cada qual a seu modo, *Malone meurt* e *A hora da estrela* dão forma à malograda tarefa de narrar ante a ausência de bases sólidas de representação²¹. Mimese da falência reflexiva do sujeito, os narradores-escritores Malone e Rodrigo S.M se veem irremediavelmente às voltas com a própria falibilidade.

1.2 PIORAVANTE

Publicado originalmente em francês em 1951, *Malone meurt* é desdobramento de um longo percurso beckettiano de problematização do romance realista canônico centrado na soberania do “eu” narrador. Tema onipresente em sua obra, a dissolução do indivíduo como sede de reflexão é o fundo comum de uma prosa em permanente conflito com suas bases, sobretudo com a ideia do romance enquanto movimento, isto é, narrativa do embate entre o herói e o mundo exterior. Mesmo os contos de *More Pricks than Kicks* (1934) e o primeiro romance *Murphy* (1938) já confrontavam o padrão realista do século XIX, ainda que sob o âmbito da paródia.

²¹ Acerca desse impasse, nada me parece mais preciso do que as palavras do próprio Beckett:

[...] a expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar. (BECKETT, 1949, apud ANDRADE, 2001, p.175)

Em *Murphy*, por exemplo, o detalhamento exaustivo do realismo novecentista é parodiado no início do segundo capítulo em que a caracterização física da personagem Celia é feita com base numa tabela apinhada de adjetivos e medidas, algumas delas descendo às casas decimais. Procedimento semelhante é adotado no décimo primeiro, no qual, para descrever uma partida de xadrez entre Murphy e o personagem Sr. Endon, o narrador lança mão de uma tabela de duas colunas, dedicadas, respectivamente, às posições das peças brancas, de Murphy, e às das pretas, de Endon. No entanto, o pilar da narrativa não é abalado, pois o narrador, malgrado algumas hesitações, ainda é senhor de seus meios. Sua tirania e seu sarcasmo aludem antes a Fielding e Sterne, cujas obras Beckett lera com afincamento ao longo da redação de *Murphy*. Com ambos, aprendeu a conceder ao narrador a deliberada desestabilização do texto, bem como os comentários abertamente dirigidos ao leitor. Nesse romance, a arbitrariedade do processo de representação não raro vem à tona, como atesta a seguinte passagem em que o narrador deliberadamente manipula o tempo narrativo: “Tomemos agora o tempo, esse velho fornicador, pelos raros e tristes cabelos que a calvície posterior lhe poupou, conduzindo-o de volta à segunda-feira (...)” (BECKETT, 2013, p.90); ou nesta, em que explicita ter manipulado o relato de Celia: “Expurgado, acelerado, melhorado e reduzido, o relato de Celia sobre como se viu forçada a mencionar Murphy, resultou no seguinte”²². Neste e em outros tantos casos ao longo de *Murphy*, a explicitação do ilusionismo é sintoma da destreza do narrador, algo que destoa do que ocorre mais tarde em *Malone meurt*, pois a despeito de passagens

²² Idem, p.13.

em que o narrador-escritor Malone evidencia sua tirania – “Moll. Je vais la tuer.”²³ (BECKETT, 2007, p.151) –, boa parte dos trechos de explicitação do ilusionismo evidencia a claudicância de Malone – “J’ai essayé de réfléchir au début de mon histoire. Il y a des choses que je ne comprends pas.”²⁴ – conforme analisaremos detidamente.

É no período pós-segunda guerra que Beckett eleva o impasse da narrativa a graus extremados – guinada estilística que passa pelo exílio voluntário na França, onde atuou como membro da Resistência, e sobretudo pela adoção do francês como língua de escrita. Distante da sombra a um só tempo sedutora e opressiva de Joyce e da tradição de sua língua materna, o irlandês de Foxrock abdica do virtuosismo de seus primeiros trabalhos e faz da economia de meios a forma adequada para uma arte às voltas com o fracasso (“Em francês é mais fácil de escrever sem estilo”, declarou Beckett a Niklaus Gessner²⁵). Que o diga a tríade de romances escrita freneticamente entre 1947 e 1950 composta por *Molloy*, *Malone meurt* e *L’Innommable*, na qual o autor mina de vez a objetividade realista e a soberania do narrador pensante ao subverter princípios como coerência, linearidade temporal e distanciamento entre narrador e personagem. Tal seus heróis – cada vez mais ensimesmados – os romances tornam-se mais metaficcionais. O jogo retórico com o leitor aparece agora sob o prisma do impasse: se em *Murphy* o “gentil folheador” era uma espécie de testemunha da destreza do narrador ao manipular

²³ Tradução: “Moll. Vou matá-la” (BECKETT, 2014, p.126).

²⁴ Idem, p.24. Tradução: “Tentei refletir sobre o começo da minha história. Há coisas que não compreendo” (Idem, p.33).

²⁵ “Écrivain bilingue” in *Cahiers de l’Herne*, p.213 apud CLÉMENT, 1994, p.230.

deliberadamente o processo fabulatório – característica que remete a Joyce –, na trilogia, leitor e narrador são postos no mesmo patamar de incerteza. O emprego do narrador em primeira pessoa – advento da trilogia – longe de simbolizar a força do “eu” narrador, sublinha suas falhas, daí a ambivalência das questões que emergem em meio às falas, pois podem ser atribuídas tanto ao narrador quanto ao leitor, como atesta essa passagem de *Molloy*: “Quand je n’ai rien fait il ne me donne rien, il me gronde. Cependant je ne travaille pas pour l’argent. *Pour quoi alors ?* Je ne sais pas. Je ne sais pas grand’chose, franchement.”²⁶ (BECKETT, 2012, p.7). Como bem analisou Fredrick Smith (2002, p.82) acerca desse fenômeno, não se trata do mesmo “eu” onipresente da ficção do final do século XVII e início do XVIII na Inglaterra, pois, o discurso em primeira pessoa é frequentemente minado por trechos em terceira pessoa que evidenciam a dúvida em relação à matéria narrada.

Em *Molloy* (1951), primeiro livro da trilogia, temos ainda um herói errante, muito embora sua errância seja narrada pelo agora decrepito Molloy, confinado no quarto que pertencera à mãe. Ademais – refém de uma voz fabuladora²⁷, a exemplo de outros heróis beckettianos – ele não consegue atribuir sentido às suas ações pregressas, aspecto em tudo oposto a romances realistas canônicos, nos quais as ações enfrentadas pelo herói são determinantes para explicar seu percurso de permanente confronto com o mundo. Na segunda parte do romance, Moran

²⁶ Tradução: “Quando não faço nada, não me dá nada, me repreende. No entanto, não trabalho por dinheiro. *Por que então?* Não sei. Não sei grande coisa, francamente.” (BECKETT, 2007, p.23) (Grifos nossos).

²⁷A voz fabuladora ganha cada vez mais relevo ao longo da trilogia, acentuando o caráter metaficcional dos romances.

também narra sua errância: incumbido de encontrar Molloy (o qual desconhece, mas que estranhamente lhe parece familiar), ele abandona sua casa na companhia do filho. Assim como ocorrera com Molloy, sua errância é malsucedida: deambulando em uma floresta, ele perde os dentes e a mobilidade de uma das pernas, até que Gaber, o mesmo que o informara da primeira missão, traz a ordem para que escreva suas memórias, sublinhando a circularidade do romance – Moran é, na verdade, um duplo de Molloy e, em um movimento exterior à própria obra, é mais um da galeria de heróis beckettianos moribundos:

Quelle tourbe dans ma tête, quelle galerie de crevés. Murphy, Watt, Yerk, Mercier et tant d'autres. Je n'aurais pas cru que – si je le crois volontiers.²⁸

Isso posto, quando analisamos *Malone meurt* à luz do romance que o precede, entendemos o intento do moribundo Malone de contar histórias para si enquanto espera a morte como uma nova tentativa de assumir o controle da empresa narrativa. Todavia, fiel ao princípio norteador de sua obra – o de falhar melhor –, Beckett fará do herói não apenas mais um entre seus narradores moribundos, mas aquele para quem o processo fabulatório torna-se ainda mais exíguo: privado de errância, uma vez prostrado sob uma cama num leito semiescuro do qual sequer se sabe dono, Malone será o derradeiro corpo assolado pela voz fabuladora, a um só tempo musa e algoz. Voz narrativa que seguirá – malgrado a ausência de um corpo e de um nome – em *L'innommable* (1953), como sugere o título do último romance da trilogia.

²⁸Idem, p.212-213. Tradução: “Que turba em minha cabeça, que galeria de moribundos. Murphy, Watt, Yerk, Mercier e tantos outros. Nunca teria acreditado que – sim, acredito com prazer. Histórias, histórias. Não soube contá-las.” (Idem, p.189).

1.3 AO DEUS-DARÁ

No que se refere ao derradeiro romance de Clarice *A hora da estrela*, publicado em 1977, partilhamos da análise de Vilma Arêas para quem a obra é o ponto culminante de um processo de transição de uma “literatura das entranhas” para uma “literatura com a ponta dos dedos”²⁹. Entre o final dos anos 1960 e meados dos anos 1970, Clarice Lispector sofreu pressões de ordens diversas. A excelência quase inconteste advinda de *A paixão segundo G.H.* (1964) esboroou-se paulatinamente na medida em que foram publicados *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* (1969), *Água viva* (1973) e *A via crucis do corpo* (1974) – a ponto de este último ser considerado “Lixo sim: lançamento inútil” pela revista *Veja* e também alvo de críticas negativas, embora mais ponderadas, por parte do *Jornal do Brasil*: “teria sido melhor não publicar o livro”. Angustiada pela falta de inspiração e dinheiro (“Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro”, conforme explicita na crônica “Anominato” (LISPECTOR, 1999, p.92)), a autora produzia muito e sob pressão, daí entremear na ficção excertos de suas próprias crônicas (“Pretendo me plagiar”, afirma em carta a Fernando Sabino em 1969), fatos de jornal, lugares comuns da política e da psicanálise. O resultado é uma ficção canhestra, diante da qual a prosa de *A paixão segundo G.H.* pode ser

²⁹ Vilma Arêas toma como ponto de partida essa divisão feita pela própria Clarice. Nas palavras de Arêas: “(...) ‘literatura das entranhas’, isto é, composta sem injunções e sujeita apenas à intermitência da inspiração, e a literatura da ‘ponta dos dedos’, isto é, submetida às imposições exteriores (...)” (ARÊAS, 2005, p.14).

chamada de clássica pois, conforme analisa Vilma Arêas, “a despeito da originalidade, [a prosa de *A paixão segundo G.H.*] estabelece um código comum de composição e exigência formal, o que consegue conter a violência da trama numa estrutura fortemente constituída.”³⁰

Pesava ainda sobre seus ombros o epíteto de alienada, algo contundente para um artista, sobretudo em tempos políticos tão delicados. Não que os conflitos sociais estivessem ausentes de suas obras: lembremos, por exemplo, da tensão vivida pela patroa G.H. em relação a sua empregada Janair, aspecto fulcral para o desencadeamento da epifania da primeira. Todavia, – por certo herdeiros do pensamento crítico em voga nos anos 1930, segundo o qual a ideia de engajamento na ficção resumia-se ao tratamento das tensões sociais no plano da superfície, ou seja, mero assunto – aqueles que apregoavam Clarice de alienada viam no caráter marcadamente introspectivo de sua ficção um sintoma de alheamento em relação à conturbada realidade do país.

Tais pressões, a meu ver, contribuíram substancialmente para a realização do bem-sucedido *A hora da estrela*: para além de narrar a sina de opróbrios da retirante Macabéa – o que enfim agradou àqueles críticos –, o grande mérito do derradeiro romance de Clarice é dar forma aos impasses que permeiam a empreitada: Como dar voz a quem “jamais disse frases”? Como configurar a identidade de quem “vive num limbo impessoal”? Ora, uma prosa que se proponha à altura de tais problemas, ou melhor, que os represente à altura, não pode ser senão igualmente permeada por impasses. Eis o momento em que a tão criticada

³⁰ Idem, p.39.

bricolagem linguística praticada nos livros anteriores se converte em benefício: a incorporação à prosa de elementos da cultura de massa e de expressões de lugar comum³¹ torna-se essencial “para captar a delicada e vaga existência” da retirante. Assim como para Beckett o depauperamento da linguagem foi condizente com o propósito de dar forma à miséria humana, o estilo, por assim dizer, rebaixado de Clarice em seu derradeiro romance confere verossimilhança à história de Macabéa.

É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos [...] Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência. (LISPECTOR, 1998, p. 14-15)

Para além de atitude deliberada com vistas a “captar a vaga existência” da protagonista, esse rebaixamento do discurso não raro servirá de gatilho para o complexo estreitamento entre o narrador S.M., a retirante Macabéa e inclusive o autor implícito, algo que abalará substancialmente a onisciência narrativa, conforme analisaremos no terceiro capítulo. Malgrado o desejo de empreender a objetivação aos moldes do realismo canônico, S.M. será vítima de sua própria impotência, dada a incapacidade em distanciar-se da matéria narrada. A forma escolhida por Clarice, portanto, não podia ser mais verossímil. Lançasse mão de um narrador onipotente, a obra decerto perderia densidade e quiçá apenas auxiliasse na

³¹ Destaco algumas entre muitas dessas expressões que abundam no livro: “que é que você me pede chorando que eu não lhe dê cantando”; “ela era café frio”; “Macabéa [...] é um cabelo na sopa”.

produção do engodo – para lembrar a expressão de Adorno³² – de que são exemplos alguns dos chamados romances proletários da década de 1930.

1.4 VACILANTES CONFESSOS

Malone e Rodrigo S.M. não dissimulam o malogro de suas empresas. O primeiro explicita amiúde as lacunas do processo de contar histórias para si: desconhece dados sobre personagens (“L’homme s’appelle Saposcat. Comme son père. Petit nom ? Je ne sais pas.”³³) bem como causas para acontecimentos da trama (“Je n’ai pas pu savoir pourquoi il ne fut pas renvoyé. Je vais être obligé de laisser cette question en suspens.”³⁴). O mesmo pode ser dito de Rodrigo S.M.: (“[...] o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas [...]”³⁵). Quer em escala maior (enredo e temporalização), quer em escala menor (composição de diálogos e pequenas frases), a insegurança dos narradores salta aos olhos.

Começemos pelos projetos. Deitado sobre um catre miserável, o velho moribundo Malone acha que conseguirá contar para si quatro histórias enquanto espera a morte; cada qual com tema diferente: a primeira sobre um homem, a segunda sobre uma mulher, a terceira sobre uma coisa e a última sobre um animal,

³² (ADORNO, 2003, p.57).

³³ Idem, 2007, p.19. Tradução: “O homem se chama Saposcat. Como seu pai. Primeiro nome? Não sei.” (BECKETT, 2014, p.30).

³⁴ Idem, p.25-26. Tradução: “Não consegui saber por que não foi expulso. Vou ser obrigado a deixar essa questão em suspenso.” (Idem, p.34).

³⁵ Idem, p.14.

talvez um pássaro. Quando terminá-las e “si tout va bien” (“se tudo correr bem”), deseja ainda fazer seu inventário. A julgar pelo uso do verbo “penser” (“Je pense que je pourrai me raconter quatre histoires”³⁶) e da subordinada condicional “si tout va bien”, notamos de chofre a imprecisão de seu projeto³⁷. Imprecisão que se confirma ao cabo da leitura do romance, uma vez que Malone cria duas histórias, ambas sobre homens – o garoto néscio Saposcat e o velho Macmann – personagens que o replicam, de modo que, em última análise, há apenas uma história, a sua – ainda que transfigurada pela memória. Nada é dito sobre a coisa e o animal e, quanto ao inventário, acaba irrompendo aqui e acolá em meio às histórias, dada a obsessão de Malone em falar de seus pertences, contrariando, portanto, a ideia de realizá-lo somente no final. A exemplo de Malone, Rodrigo é vacilante ao apresentar seu projeto, a começar pelo artigo indefinido “uns”: a história “vai ter uns sete personagens”³⁸. O número de personagens, porém, excede o previsto: afora os cinco de maior destaque (Rodrigo, Macabea, Olímpico de Jesus, Glória e Madame Carlota), há coadjuvantes tais como o patrão de Macabéa, suas companheiras de quarto e a dona da pensão onde morava.

Ademais, ambos fracassam na tentativa de criar um relato distante da matéria narrada. Almejam o distanciamento em relação às suas histórias e personagens, como atestam as palavras de Malone e Rodrigo, respectivamente: “Je

³⁶ Idem, p.10. Tradução: “Acho que vou conseguir me contar quatro histórias [...]” (Idem, p.24).

³⁷ O caráter vacilante de Malone fará com que o programa logo seja alterado, pois, ao invés de quatro histórias, decide contar três e a elas acrescentar o relato sobre seu estado atual. Não exclui ainda a possibilidade de que alguns interlúdios o desviem temporariamente de seu propósito – o desfalecimento, o sono repentino ou até mesmo a irrupção da memória involuntária serão antagonistas perenes, contra os quais toda luta será vã, de modo que o percurso que se propunha reto não se dará senão por via sinuosa.

³⁸ Idem, p.12.

serai neutre et inerte”³⁹, “é um relato que desejo frio”⁴⁰. Para tanto, valem-se do foco narrativo em terceira pessoa para contar a saga de seus heróis, porém, na medida em que as histórias avançam, a subjetividade pulverizada de ambos entremeia-se com as experiências vivenciadas por suas criaturas, minando a onisciência – aspecto que será analisado detidamente nos próximos dois capítulos. Ante essa falha, os narradores não raro intervêm por meio de digressões, ora para tentar recobrar o controle sobre a narrativa, ora para render-se ao fracasso, impondo desvios a uma rota que se propunha linear. Para além dessa motivação, as digressões também resultam da insegurança de ambos no trato dos procedimentos fabulatórios. Analisemos alguns exemplos.

A primeira das histórias de Malone tem como protagonista o garoto néscio Saposcat, ou simplesmente Sapo, filho mais velho de pais pobres e doentios que divide seu cotidiano entre o lar, a escola e as visitas a uma família de camponeses, os Louis. Obedecendo à linearidade temporal característica do romance canônico⁴¹, o início da narrativa tem como tema os verdes anos do herói – “Quelques mots sur sa jeunesse. Il le faut”⁴², afirma Malone. O garoto é pouco dotado para os estudos e inapto para uma profissão liberal, o que frustra o pai ao não vê-lo empenhado em tornar-se útil⁴³. Frustração em alguma medida partilhada por Malone – afinal nada terá de grandiosa a trajetória de um personagem néscio, perfil nada condizente

³⁹ Idem, p.7. Tradução: “Ficarei neutro e inerte” (Idem, p.21).

⁴⁰ Idem, p.13

⁴¹ Pensemos, por exemplo, nos chamados romances de formação (*Bildungsroman*), cuja narrativa amiúde inicia-se pelos anos de formação do herói.

⁴² Idem, p.19. Tradução: “Algumas palavras sobre a sua juventude. É necessário.” (Idem, p.30).

⁴³ O nome, portanto, é carregado de ironia, pois a alusão a *sapere* em nada condiz com o protagonista néscio.

com um típico herói romanesco – tanto é que sabemos desse sentimento por via indireta (“C’était là encore une chose qui allait de soi. Il était par conséquent inconcevable qu’il y fût inapte.”⁴⁴). Logo em seguida, a narrativa é interrompida por uma digressão em que Malone manifesta apreensão quanto ao andamento da história:

Je ne saurai bientôt plus d’où il sort, mon petit Sapo, ni ce qu’il espère. Je ferais peut-être mieux de laisser cette histoire et de passer à la deuxième, ou même à la troisième, celle de la pierre. [...]

J’ai essayé de réfléchir au début de mon histoire. Il y a des choses que je ne comprends pas. Mais c’est insignifiant. Je n’ai qu’à continuer.⁴⁵

De volta à narrativa, Malone não consegue dissipar a insegurança, sublinhando, sob o prisma do impasse, a artificialidade de sua empresa:

Sapo n’avait pas d’amis. Non, ça ne va pas.

Sapo était bien avec ses petits camarades, sans en être exactement aimé. Il est rare que le cancre soit un solitaire. Il boxait et il luttait bien, était léger à la course, disait avec humour du mal des professeurs et même à l’occasion leur répondait avec insolence. Léger à la course ? Ça alors.⁴⁶

⁴⁴ Idem, p.23. Tradução: “Aí estava mais uma coisa que simplesmente era assim. Era consequentemente inconcebível que fosse inapto para isso.” (Idem, p.32)

⁴⁵ Idem, p.24. Tradução: “Em breve não saberei mais de onde ele sai, meu pequeno Sapo, nem o que ele espera. Talvez fosse melhor deixar essa história e passar para a segunda, ou mesmo a terceira, a da pedra.[...] Tentei refletir sobre o começo da minha história. Há coisas que não compreendo. Mas é insignificante. Só tenho que continuar.” (Idem, p.33)

⁴⁶ Idem, p.24-25. Tradução: “Sapo não tinha amigos. Não, assim não dá.

Sapo se dava bem com seus coleguinhas, sem ser exatamente amado por eles. Raramente o burro é um solitário. Boxeava e lutava bem, era rápido na corrida, falava mal dos professores com humor e

Ele fala consigo enquanto cria, levantando dúvidas (“*Léger à la course ?*”) e expondo insatisfação (“*Ça alors*”) acerca do processo fabulatório. Tal procedimento repete-se um sem número vezes, a começar pelo episódio seguinte no qual Sapo, ao ser advertido pelo professor, rouba-lhe a palmatória e a atira pela janela, o que poderia ter motivado sua expulsão da escola. No entanto, não há punição, ao que Malone intervém na narrativa – até então narrada em terceira pessoa – para se dizer à procura da razão pela qual o garoto não fora expulso:

Mais Sapo ne fut pas renvoyé ni alors ni plus tard. Je vais chercher à tête reposée les raisons pour lesquelles Sapo ne fut pas renvoyé, alors qu’il méritait amplement de l’être. Car je veux le moins possible d’ombre, dans son histoire. Une petite ombre, en elle-même, sur le moment, ce n’est rien.⁴⁷

Mas na ausência de resposta, resta-lhe continuar a despeito dessa lacuna: “Je n’ai pas pu savoir pourquoi il ne fut pas renvoyé. Je vais être obligé de laisser cette question en suspens.”⁴⁸. E assim o faz, encaminhando a narrativa para um clímax, centrado na possibilidade de o garoto passar nos exames finais após ter tido aulas particulares. Ocorre, porém, que essa questão-chave é também deixada em suspenso pois, tendo mergulhado longamente em suas reflexões, Malone volta à narrativa e não mais encontra o garoto Sapo a errar pelos campos, mas sim um homem maduro sentado num banco de parque em pleno frenesi urbano, ao que

até quando tinha oportunidade lhes respondia com insolência. Rápido na corrida? E essa agora.” (Idem, p.33).

⁴⁷ Idem, p.25. Tradução: “Mas Sapo não foi expulso nem então nem mais tarde. Vou procurar com a cabeça descansada as razões pelas quais Sapo não foi expulso, quando merecia amplamente ser. Pois quero o mínimo possível de sombra, na sua história. Uma pequena sombra, em si, ali na hora, não é nada.” (Idem, p.33).

⁴⁸ Idem, p.25-26. Tradução: “Não consegui saber por que não foi expulso. Vou ser obrigado a deixar essa questão em suspenso.” (Idem, p.34).

decide arbitrariamente mudar o nome do herói para Macmann: “Car Sapo – non, je ne peux plus l’appeler ainsi, et même je me demande comment j’ai pu supporter ce nom jusqu’à présent. Alors car, voyons, car Macmann, ça ne vaut guère mieux mais il n’y a pas de temps à perdre”⁴⁹. Saltos abruptos como esse ficam ainda mais evidentes na história sobre Macmann, haja vista a ausência de subordinação entre os estágios de sua trajetória: a princípio está na cidade, em seguida é representado inerte e castigado pela chuva, e por fim é conduzido a um asilo, estreitando ainda mais os laços com seu criador. Ainda assim, Malone segue à cata da onisciência narrativa: “Je vais quand même essayer de continuer.”⁵⁰.

Seguir malgrado os percalços parece também ser a sina de Rodrigo S.M. Limitação imposta de chofre, uma vez que a protagonista é uma moça inócua, filha de “o quê” com “o quê”, portanto a história está fadada à inação, à banalidade. Decerto há um resquício da temática clássica do romance uma vez que o mundo impõe suas forças contra a heroína, todavia, o ímpeto do herói – uma das principais, senão a principal engrenagem da ação romanesca – inexistente pois Macabéa, alheia da própria condição, vive “à toa na cidade inconquistável”. Determinado, porém, a narrar as fracas aventuras da personagem, Rodrigo S.M. prefere a claudicância à renúncia. Dados lhe escapam, outros aparecem fora de hora, diálogos são reproduzidos de modo bruto, tudo em meio ao moto-contínuo de uma prosa que se constrói algo precária aos olhos do leitor. Feito Malone, Rodrigo também deseja uma narrativa linear, cujos acontecimentos estejam

⁴⁹ Idem, p.90. Tradução: “Pois Sapo – não, não posso mais chamá-lo assim, e inclusive me pergunto como pude aguentar esse nome até agora. Então pois, vejamos, pois Macmann, isso não está muito melhor mas não há tempo a perder,[...]” (Idem, p.82).

⁵⁰ Idem, p.172. Tradução: “Vou apesar de tudo tentar continuar.” (Idem, p.141).

devidamente concatenados. Ocorre, porém, que por vezes os fatos são narrados sem que ele tenha, segundo seu projeto, preparado a narrativa para tanto, como exemplifica o episódio em que Macabéa, já no Rio de Janeiro, olha-se no espelho e não parece ver nele a sua imagem refletida. Poucas páginas depois, Rodrigo – como que sentindo falta de algo que porventura iluminasse a cena – intervém para narrar a infância da personagem (“Agora (explosão) em rapidíssimos traços desenharei a vida pregressa da moça até o momento do espelho do banheiro.”⁵¹), período em que a miséria e o abandono a que fora submetida em muito auxiliam na compreensão de sua nulidade, evidenciada na cena do espelho. Sintoma ainda maior desse descontrole é a expressão “Esqueci de dizer”, por meio da qual anuncia reparos à narrativa: (“Esqueci de dizer que às vezes a datilógrafa tinha enjojo para comer. Isso vinha desde pequena quando soubera que havia comido gato frito”⁵²). Não bastassem os lapsos, há situações, a exemplo daquela de *Malone meurt* citada há pouco, em que informações lhe escapam:

Dos verões sufocantes da abafada rua do Acre ela só sentia o suor, um suor que cheirava mal. Esse suor me parece de má origem. Não sei se estava tuberculosa, acho que não.⁵³

À luz desses exemplos, comparemos então as posturas Rodrigo e Malone àquela do narrador cervantino. O fato de Rodrigo S.M. não saber se Macabéa estava tuberculosa e sobretudo o desconhecimento de Malone acerca das razões pelas quais Sapo não fora expulso da escola lembram aquele episódio em que o narrador de *Dom Quixote* intervém na narrativa para dizer não dispor dos

⁵¹ Idem, p.28.

⁵² Idem, p.39.

⁵³ Idem, p.31. Grifo nosso.

documentos que lhe permitam continuar a descrever a batalha entre o cavaleiro e o biscainho. Há, contudo, uma diferença substancial. Muito embora os três episódios revelem a artificialidade do processo fabulatório, no romance de Cervantes o acontecimento é o ponto de partida para o narrador contar o modo anedótico com que encontrou o conjunto de escritos em árabe, o qual, para sua surpresa ao traduzi-lo, iniciava com a descrição da batalha no exato ponto em que ele interrompera a narrativa, de sorte que não há qualquer lacuna no andamento da trama. Contudo, nos episódios contados por Rodrigo e Malone fica um hiato, a despeito do qual os narradores prosseguem. Poder-se-ia, é claro, questionar se o fato de Macabéa estar com tuberculose e se o conhecimento das razões pelas quais Sapo não fora expulso de fato acrescentariam algo substancial às narrativas, mas, a despeito disso, o mais importante para nós é que essas lacunas explicitam o caráter vacilante dos narradores.

A claudicância de que padecem as histórias criadas por Malone e Rodrigo passa ainda pela incomunicabilidade entre os personagens. O diálogo, um dos motores do romance canônico, revela-se precário em ambas. Citemos a conversa entre o senhor e a senhora Saposcat e aquela entre Macabéa e seu namorado Olímpico de Jesus:

Sa santé au moins est bonne, disait M. Saposcat. Pas tant que ça, disait sa femme. Mais rien de déclaré, disait-il. A son âge ce serait le comble, disait-elle.⁵⁴

Ele: – Pois é.

⁵⁴ Idem, p.23. Tradução: “A saúde dele pelo menos é boa, dizia o sr. Saposcat. Nem tanto, dizia sua mulher. Mas nada explícito, dizia ele. Na sua idade seria o cúmulo, dizia ela.” (Idem, p.32).

Ela: – Pois é o quê?
 Ele: – Eu só disse pois é!
 Ela: – Mas “pois é” o quê?
 Ele: – Melhor mudar de conversa porque você não me entende.
 Ela: – Entender o quê?
 Ele: – Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!
 Ela: – Falar então de quê?
 Ele: – Por exemplo, de você.
 Ela: – Eu?!
 Ele: – Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.
 Ela: – Desculpe mas não acho que sou muito gente.⁵⁵

De tão inócuas, tais conversas mais parecem choques de monólogos vazios. Para lembrar o próprio Malone – “Plus la peine de faire le procès aux mots. Ils ne sont pas plus creux que ce qu’ils charrient”⁵⁶ –, a falha na comunicação não se deve propriamente às palavras, mas ao vazio que representam, neste caso, a nulidade dos personagens envolvidos nesse processo. Em seu estudo dedicado às relações entre a prosa de Beckett e o cânone do romance inglês do século XVIII⁵⁷, Frederik Smith encontra semelhanças entre esse mesmo trecho da conversa dos Saposcat e o “debate” – como o narrador Tristram Shandy define a conversa entre seus pais⁵⁸

⁵⁵ Idem, p.47-48.

⁵⁶ Idem, p.34. Tradução: “Não vale a pena indiciar as palavras. Não são mais ocas do que o que carregam.” (Idem, p.40).

⁵⁷ SMITH, Frederik N. *Beckett's Eighteenth Century*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.

⁵⁸ “– When he gets these breeches made, cried my father in a higher tone, he'll look like a beast in 'em.

He will be very aukward in them at first, replied my mother. –

– And 'twill be lucky, if that's the worst on't, added my father.

It will be very lucky, answered my mother.

I suppose, replied my father, – making some pause first, – he'll be exactly like other people's children. –

Exactly, said my mother. –

acerca da possibilidade de lhe impor ou não o uso de calças. Para além da similaridade de assunto – a conversa desencontrada de casais sobre seus filhos –, Smith destaca que ambos os diálogos não são meios efetivos de comunicação⁵⁹ e arremata a enumeração das semelhanças ao afirmar que “*Tristram Shandy* e os romances de Beckett exibem em cada página a dificuldade das palavras em converter pensamentos e sentimentos de um personagem para outro, e [...] de um autor para um leitor”⁶⁰. As implicações, porém, são distintas segundo o crítico. Com base no argumento histórico, Smith defende que na época de Sterne ainda era possível se falar em “arte da conversação”, de modo que um romance poderia estar fundado na conversa do narrador com o leitor; já na época de Beckett, a conversação não era mais estimada e, tendo em vista questões histórico-culturais, tais como as guerras mundiais, a psicanálise e o existencialismo, o romance poderia assumir a forma de um “drama ontológico”⁶¹. Sob esse diapasão, a diferença é portanto substancial uma vez que em Beckett, leitor e narrador são postos no mesmo patamar de perplexidade: “Beckett [...] representa a si mesmo em toda parte como frustrado em seus esforços para criar significado, e é destemido ao colocar-se no mesmo nível de seu leitor, igualmente perplexo”⁶². O mesmo

– Though I should be sorry for that, added my father : and so the debate stopped again.” (STERNE, Vol. 6, chap.18, pp. 383 apud SMITH, 2002).

⁵⁹ Idem, p.63.

⁶⁰ Idem, p.63. Tradução nossa do original em inglês: “*Tristram Shandy* and Beckett's novels exhibit on every page the difficulty words have in conveying the thoughts and feelings of characters to one another, and conveying thoughts and feelings to an author to a reader.”

⁶¹ Idem, p.63.

⁶² Idem, p.77. Tradução nossa do original em inglês: Beckett (...) depicts himself as everywhere frustrated in his efforts to create meaning and is unafraid to put himself on the same level with his equally puzzled reader.” (Idem, p.77).

raciocínio, a meu ver, pode ser aplicado a *A hora da estrela*: com base no exemplo anterior, vemos que a incomunicabilidade de Macabéa está intimamente relacionada ao vazio interior da personagem. Quanto ao narrador Rodrigo S.M., é inequívoca sua semelhança com o narrador Malone no que se refere à frustração em produzir significado, haja vista sair invariavelmente derrotado da luta obstinada pela objetivação do relato sobre Macabéa – ora por confundir-se com a personagem, ora por confessar o falseamento inerente à sua empreitada (“Nem de longe consegui igualar a tentativa de repetição artificial do que originalmente eu escrevi sobre o encontro com o seu futuro namorado. É com humildade que contarei agora a história da história.”⁶³).

Isso posto, vimos como *Malone meurt* e *A hora da estrela* são tributários da tradição do romance autoconsciente iniciada com *Dom Quixote*. Patente em ambas as obras e fulcral para compreendê-las, a exposição do artifício é, contudo, de outra natureza quanto comparada àquela empregada por Cervantes e seus discípulos ingleses do século XVIII: se outrora sintoma da onipotência do narrador, aqui evidencia sua claudicância.

⁶³ Idem, p.42.

CAPITULO II – OUTROS MALONES

*“j’écris sur moi, avec le même crayon,
dans le même cahier, que sur lui”⁶⁴*

(Malone)

O controle tão almejado por Malone no trato de suas criações é uma quimera face à sujeição incondicional às ciladas da memória. Memória traiçoeira pois anterior e ulterior ao personagem, uma vez partilhada pela série de heróis beckettianos iniciados com a letra “M” (Murphy, Mercier, Moran, Molloy) e pela voz impessoal de *L’Innommable*, de modo que “Malone” não passa de mais um M, outra designação do “eu” – ora personagem, ora narrador-personagem – problematizado por Beckett ao longo de sua obra. Estatuto que é de conhecimento do leitor beckettiano e do autor implícito, porém ignorado pelo personagem a despeito dos muitos lampejos – ele amiúde entrevê sua condição, seja metaforicamente ao comentar, por exemplo, a localização de seu quarto no edifício (“Je sais seulement qu’il existe des vivants au-dessus de moi et au-dessous de moi. Je ne suis donc pas au sous-sol”⁶⁵), seja de modo mais direto (“Malone

⁶⁴ Idem, p.55. Tradução: “[...] escrevo sobre mim, com o mesmo lápis, no mesmo caderno que escrevo sobre ele” (Idem, p.56).

⁶⁵ Idem, p.73. Tradução: “Sei apenas que há vivos acima de mim e abaixo de mim. Portanto não estou no subsolo.” (Idem, p.69).

[...] c'est en effet ainsi que je m'appelle à présent"⁶⁶), mas não há respostas, restando-lhe apenas sensações ("Il y a des moments où j'ai le sentiment d'être ici depuis toujours, peut-être même d'y être né. Cela expliquerait beaucoup de choses."⁶⁷)

O leitor beckettiano, por sua vez, não tarda a reconhecer em Malone elementos da trajetória de outros heróis da série de "Ms", sobretudo Molloy, protagonista do primeiro romance da trilogia, a começar pelo(s) quarto(s) em que se encontram e pelo modo como foram a ele(s) conduzidos (Molloy: "Je suis dans la chambre de ma mère. C'est moi qui y vis maintenant. Je ne sais pas comment j'y suis arrivé. Dans une ambulance peut-être, un véhicule quelconque certainement."⁶⁸; Malone: "J'ai peut-être hérité de la chambre à la mort de la personne qui y était avant moi.[...] Je ne me rappelle pas comment j'y suis arrivé. Dans une ambulance peut-être, un véhicule quelconque certainement"⁶⁹). Afora as condições – ambos estão em um quarto para onde foram conduzidos possivelmente por uma ambulância – as frases de cada excerto são muito semelhantes, sendo as últimas idênticas. A diferença, contudo, reside exatamente na questão do pertencimento, do reconhecimento: Molloy diz ter herdado o quarto da mãe, ao passo que Malone não sabe ao certo se o herdou, tampouco de quem. Para lembrar o termo utilizado por Bruno Clément ao analisar personagens

⁶⁶ Idem, p.79. Tradução: "Malone [...] é de fato assim que me chamo atualmente" (Idem, p.73).

⁶⁷ Idem, p.125. Tradução: "Há momentos em que tenho a sensação de estar aqui desde sempre, talvez até mesmo de ter nascido aqui. Isso explicaria muitas coisas." (Idem, p.107)

⁶⁸ Idem, p.7. Tradução: "Estou no quarto de minha mãe. Sou eu que moro lá agora. Não sei como cheguei lá. Numa ambulância talvez, num veículo qualquer certamente." (Idem, p.23)

⁶⁹ Idem, p.13-14. Tradução: "Talvez tenha herdado o quarto com a morte de alguém. [...] Não me lembro como cheguei aqui. Numa ambulância talvez, num veículo qualquer certamente." (Idem, p.25-6)

beckettianos, os excertos acima sublinham como Malone é uma *pantin*⁷⁰ (marionete) nas mãos do autor implícito, afinal é levado a tomar como suas as palavras já ditas por outro personagem, o que problematiza de chofre a questão da identidade e, por conseguinte, da instância narrativa do romance. Dado esse impasse *a priori*, Malone será incapaz de apartar memória e fabulação, sujeito e objeto. De tábua de salvação, a alteridade ensaiada por ele será, quando muito, uma delgada malha por cujos poros a experiência, porque indistinta, fluirá e refluirá ao acaso. Não há saída. Malone está fadado a replicar o procedimento de que é vítima, fazendo da criação de personagens uma multiplicação de subjetividades cindidas, acúmulo de fracassos. Com efeito, as narrativas criadas por ele e, em âmbito maior, o próprio romance *Malone meurt*, são desprovidos de uma instância narrativa unívoca, o que não mina, a meu ver, a centralidade da obra, mas sim a altera substancialmente: ancorado de praxe na onipotência do “eu” narrador, o romance passa aqui a ser urdido pela memória textual beckettiana de que são reféns protagonistas e narradores de livro a livro. É notável o contraponto à tradição do realismo formal, posto que as memórias não mais remontam a um “eu” central, mas sim é o “eu” que, à cata de lastro e identidade, empenha-se a todo custo em reconhecer-se em tais memórias, muito embora não passe de um brinquedo em suas mãos.

A submissão de Malone à memória é flagrante. A despeito de sua obsessão em distinguir “viver e inventar”, essas instâncias se imiscuem. A distinção apontada

⁷⁰ “On assiste, un peu partout dans l’oeuvre, à la naissance de ces pantins qui n’ont pas de raison d’être en eux-mêmes, mais que la nécessité de poursuivre impose à un créateur égocentrique de mettre au monde.” (CLÉMENT, 1994, p.79). Tradução nossa: “Assistimos, quase que por toda parte na obra, ao nascimento dessas marionetes que não têm razão de ser em si mesmas, mas que a necessidade de prosseguir impõe a um criador egocêntrico que as traga ao mundo.”.

por John Fletcher no que se refere aos princípios formais que regem as meditações de Malone e as histórias criadas por ele – “[...] os pensamentos de Malone sobre si mesmo são governados pelo princípio da livre associação, ao passo que suas histórias avançam de um modo mais racional”⁷¹ (FLETCHER, 1972, p.168) – torna-se cada vez mais tênue ao longo do romance. A racionalidade a que se refere Fletcher resulta do esforço de Malone em valer-se de uma forma que lhe permita o distanciamento em relação à matéria narrada. Para tanto, ensaia a onisciência, haja vista a voz narrativa (*a priori*) restrita à mediação de fatos, diálogos e pensamentos, afora o emprego de outros elementos do realismo novecentista, tais como linearidade temporal e passado como tempo base da narrativa. Desta vez (“Cette fois”), Malone acredita estar apto a manter a forma imune aos malogros do passado⁷², para enfim sagrar-se vencedor do jogo da ficção, o jogo de viver e inventar.

Cette fois je sais où je vais. Ce n’est plus la nuit de jadis, de naguère. C’est un jeu maintenant, je vais jouer. Je n’ai pas su jouer jusqu’à présent. J’en avais envie, mais je savais que c’était impossible. Je m’y suis quand même appliqué, souvent. J’allumais partout, je regardais bien autour de moi, je me mettais à jouer avec ce que je voyais. Les gens et les choses ne demandent qu’à jouer, certains animaux aussi. Ça commençait bien [...] Mais je ne tardais pas à me retrouver seul, sans lumière. C’est pourquoi j’ai renoncé à vouloir jouer et fait pour toujours miens l’informe et

⁷¹ Tradução nossa do original: “[...] Malone’s thoughts about himself are governed by the principle of random association, whereas his tales move forward in a more rational manner.”

⁷² Bem sabe o leitor beckettiano que esses malogros do passado aludem ao fracasso de protagonistas-fabuladores de Beckett em contar histórias, sobretudo Molloy, imediatamente anterior a Malone: “Des histoires, des histoires. Je n’ai pas su les raconter.” (Idem, p.213). Tradução: “Histórias, histórias. Não soube contá-las.” (Idem, p.189). Novamente, vemos como Malone é vítima da memória textual.

l'inarticulé, les hypothèses incurieuses, l'obscurité, la longue marche les bras en avant, la cachette. Tel est le sérieux dont depuis bientôt un siècle je ne me suis pour ainsi dire jamais départi. Maintenant ça va changer, je ne veux plus faire autre chose que jouer.⁷³

Perder o jogo é o mesmo que ser novamente devorado pela memória, regressar à estaca zero, ao vazio da solidão. O acúmulo de derrotas pregressas chega a fazê-lo desistir momentaneamente, tornando seus para sempre “l'informe et l'inarticulé, les hypothèses incurieuses, l'obscurité, la longue marche les bras en avant, la cachette”, mas seu desejo de virar o jogo é flagrante (“Maintenant ça va changer, je ne veux plus faire autre chose que jouer”), de modo que segue obstinado pela clareza e pela neutralidade. No entanto, a sujeição incondicional aos estratagemas da memória não tarda a promover sismos na forma de que se julgava senhor. Sorrateira e paulatinamente, a memória impregna a linguagem até forçar o retorno a um centro enunciadador (o “eu”) tão precário quanto a onisciência que forja. Nosso propósito é exatamente o de investigar como a fragilidade do foco narrativo empregado por Malone em suas histórias mimetiza a precariedade do “eu” por meio do qual ele se enuncia em seus monólogos. Carentes de lastro, sujeito e objeto estão em pé de igualdade.

⁷³ Idem, p.9. Tradução: “Desta vez sei para onde vou. Não é mais a noite de outrora, de há pouco. É um jogo agora, vou jogar. Não soube jogar até o momento. Tinha vontade, mas sabia que era impossível. Tinha vontade, mas sabia que era impossível. Me dediquei apesar de tudo, com frequência. Acendia luzes por toda parte, observava bem ao meu redor, começava a jogar com o que via. As pessoas e as coisas só pedem para jogar, alguns animais também. Começou bem (...) Mas não demorava a me encontrar de novo sozinho, sem luz. É por isso que desisti de querer jogar e tornei meus para sempre o informe e o inarticulado, as hipóteses incuriosas, a obscuridade, a longa caminhada com os braços estendidos, o esconderijo. Esta é a seriedade da qual, em breve vai fazer meio século, nunca por assim dizer me desviei. Agora isso vai mudar, não vou mais fazer outra coisa além de jogar.” (Idem, p.22-23).

2.1 INVENTAR PARA VIVER

O acesso de nós leitores à forma empregada por Malone ao criar histórias dá-se por meio de um caminho algo sinuoso, dado o intercruzamento de duas vias as quais chamaremos aqui de *consciência fabuladora* e *empresa fabuladora*. A primeira é o conjunto das lucubrações por meio do qual conhecemos a ficção ainda em estágio embrionário – Malone delineia personagens, esboça e refuta episódios, avalia suas escolhas – enquanto a última é a prosa ficcional em si – narrativa composta de ações e personagens anteriormente esboçados. Com efeito, é possível apontar quais trechos representam o torvelinho interior de Malone às voltas com a criação literária (*consciência fabuladora*) e quais se aproximam da prosa ficcional por ele criada (*empresa fabuladora*), o que nos permite – em meio a esse processo criativo em moto contínuo – empreender uma análise mais detida.

L’homme s’appelle Saposcat. Comme son père. Petit nom ? Je ne sais pas. Il n’en aura pas besoin. Ses familiers l’appellent Sapo. Lesquels ? Je ne sais pas. Quelques mots sur sa jeunesse. Il le faut.

C’était un garçon précoce. Il était peu doué pour les études et ne voyait pas l’utilité de celles qu’on lui faisait faire. Il assistait aux cours l’esprit ailleurs, ou vide.

Il assistait aux cours l’esprit ailleurs. Mais il aimait le calcul. Mais il n’aimait pas la façon dont on l’enseignait. C’était le maniement des nombres concrets qui lui plaisait. Tout calcul lui semblait oiseux où la nature de l’unité ne fût pas précisée. Il

s'adonnait, en public et dans le privé, au calcul mental. Et les chiffres qui alors manoeuvraient dans sa tête la peuplaient de couleurs et de formes⁷⁴. (p.19-20)

À exceção das frases (“L’homme s’appelle Saposcat. Comme son père.[...] Ses familiers l’appellent Sapo.”), o primeiro parágrafo representa a *consciência fabuladora*: Malone conversa com a consciência de prosador, que, ávida pelo detalhamento novecentista, o inquire (“Petit nom ? / “Ses familiers [...] Lesquels ?”) e lhe impõe bases para a devida composição da trajetória do herói (“Quelques mots sur sa jeunesse. Il le faut.”). Os dois parágrafos seguintes, contudo, são integralmente representantes da *empresa fabuladora*, haja vista o caráter narrativo, o tom marcadamente assertivo e o predomínio do *imparfait* (“était”, “voyait”, “faisait”, “assistait”). Notemos ainda o espaço em branco entre os dois últimos parágrafos, o que sugere o esforço em dissipar as sombras sobre a narrativa: ante a dúvida expressa no fim do primeiro (“Il assistait aux cours l’esprit ailleurs, ou vide.”), Malone, como se dela fugisse, promove um salto no texto e inicia o próximo parágrafo em tom assertivo (“Il assistait aux cours l’esprit ailleurs”).

E segue empenhado em manter o controle da narrativa, a fim de manter segura a distância em relação a Sapo. Para tanto, descreve situações na condição

⁷⁴ Idem, p.19-20. Tradução: “O homem se chama Saposcat. Como seu pai. Primeiro nome? Não sei. Não terá necessidade. Os familiares o chamam de Sapo. Quais? Não sei. Algumas palavras sobre sua juventude. É necessário.

Foi um rapaz precoce. Era pouco dotado para os estudos e não via utilidade naqueles que o faziam fazer. Assistia às aulas, a mente em outro lugar, ou vazia.

Assistia às aulas, à mente em outro lugar. Mas gostava de cálculo. Mas não gostava da maneira como o ensinavam. Era o manejo de números concretos que lhe dava prazer. Todo cálculo no qual a natureza da unidade não fosse especificada lhe parecia ocioso. Se entregava, pública ou privadamente, ao cálculo mental. E as cifras que então manipulava na cabeça a povoavam de cores e formas.” (Idem, p.30)

privilegiada de quem sabe o que sentem e pensam os personagens, medeia diálogos e continua a empregar o *imparfait* como tempo base da narrativa.

Le calme et les silences de Sapo n'étaient pas faits pour plaire. Au milieu des tumultes, à l'école et dans sa famille, il restait immobile à sa place, souvent debout, et regardait droit devant lui de ses yeux clairs et fixes comme ceux d'une mouette. On se demandait à quoi il pouvait rêver ainsi, pendant de longues heures. Son père supposait qu'il était troublé par l'éveil du sexe. A seize ans j'étais pareil, disait-il. A seize ans tu gagnais déjà ta vie, disait sa femme. C'est vrai, disait M. Saposcat. Ses maîtres, eux, y voyaient plutôt de l'abrutissement pur et simple. Sapo laissait tomber sa mâchoire et respirait par la bouche. On ne voit pas très bien en quoi cette expression est incompatible avec les pensées érotiques. Mais effectivement il rêvait moins aux filles qu'à lui, à sa vie à lui, à sa vie à venir. Il y a là largement de quoi faire tomber la mâchoire, à un garçon clairvoyant et sensible, et lui boucher temporairement le nez. Mais je vais m'octroyer une petite halte, pour plus de sécurité.

Ces yeux de mouette me font tiquer. Ils me rappellent un vieux naufrage, je ne me rappelle plus lequel. [...]⁷⁵

⁷⁵ Idem, p.29. Tradução: "A calma e os silêncios de Sapo não eram feitos para agradar. Em meio a tumultos, na escola e na família, ficava imóvel no lugar, com frequência em pé, e olhava direto à sua frente com olhos claros e fixos como os de uma gaivota. Era de se perguntar em que podia cismar assim, horas a fio. Seu pai supunha que estava perturbado pelo despertar do sexo. Com dezesseis anos eu era parecido, dizia ele. Com dezesseis anos você já ganhava a vida, dizia sua mulher. É verdade, dizia o sr. Saposcat. Os professores dele viam nisso um embotamento puro e simples. Sapo deixava o queixo cair e respirava pela boca. Não se percebia muito bem em que essa expressão era incompatível com pensamentos eróticos. Mas efetivamente ele cismava menos nas moças que nele, na vida dele, a vida dele por vir. Existe nisso coisa de sobra para fazer cair o queixo de um rapaz clarividente e sensível, e lhe entupir temporariamente o nariz. Mas vou me conceder uma pequena pausa, para maior segurança.

Os olhos de gaivota me deixam desconfortável. Me recordam um velho naufrágio, não me recordo qual." (p.36-37)

No primeiro parágrafo – claro exemplo de *empresa fabuladora* – várias características apontam para a onipotência do narrador. O comportamento do jovem Sapo na escola e em família é descrito sob múltiplos ângulos – por meio do discurso direto do diálogo entre os Saposcat (sem travessões, mediado apenas com verbo dicendi (“disait”)), das impressões do pai, dos professores e do próprio Sapo, impressões para cujos registros o narrador lança mão do clássico método de representação da consciência individual chamado por Dorrit Cohn de *psiconarração* (“psycho-narration”)⁷⁶, no qual o registro dos pensamentos do personagem é feito com base nas palavras do narrador. O exemplo cabal da onipotência do narrador Malone está na dissipação das dúvidas em relação à origem do comportamento de Sapo (“On se demandait à quoi il pouvait rêver ainsi, pendant de longues heures.”). Os professores atribuem o alheamento do garoto a um mero embotamento (“Ses maîtres, eux, y voyaient plutôt de l’abrutissement pur et simple”), ao passo que o pai, a pensamentos eróticos (“Son père supposait qu’il était troublé par l’éveil du sexe.”), mas ambos estavam equivocados, afinal a resposta correta – conforme sublinha o advérbio “effectivement” – cabe tão somente ao narrador, único a ter acesso à consciência de Sapo (“On ne voit pas très bien en quoi cette expression est incompatible avec les pensées érotiques. Mais effectivement il rêvait moins aux filles qu’à lui, à sa vie à lui, à sa vie à venir”). Segundo Dorrit Cohn, o emprego da *psiconarração* seguido de comentários idiossincráticos por parte do narrador – expediente muito comum

⁷⁶ COHN, Dorrit. *Transparent Minds – Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University, 1978.

na *Comédie humaine* – visa ratificar o lugar deste “como o único agente pensante dentro de seu romance, sentindo que seu equilíbrio seria posto em risco ao aproximar-se demais de outra mente e com ela permanecer por muito tempo”⁷⁷. Para além da soberba que revela – a de Malone ser o único agente capaz de registrar com propriedade o que pensam suas criaturas – o uso da *psiconarração* por parte dele dissimula o temor de que suas palavras sejam conspurcadas pelas palavras de outrem, o que abalaria a tão perseguida alteridade. Mas a despeito da precaução, sequer é preciso adentrar a consciência de suas criaturas para que as palavras do narrador Malone sejam conspurcadas. No excerto, a expressão “comme ceux d’une mouette”, por meio da qual foram caracterizados os olhos de Sapo, gera certo desconforto em Malone, levando-o a interromper a narrativa por razões de segurança e a empreender um *intermède*⁷⁸ (interlúdio) – digressão na qual reflete sobre algum sismo na história em vias de composição. Ora, mas de onde o sismo se as palavras empregadas são suas? Ocorre que ele novamente é vítima da memória que o excede. A comparação com olhos de gaivota já fora feita pelo narrador de *Murphy* – primeiro romance de Beckett – na descrição dos olhos do protagonista homônimo: “Seus olhos, frios e estáticos, como os de uma gaivota”⁷⁹, fixavam-se num reflexo iridescente sobre a moldura de gesso do teto, cada vez

⁷⁷ Idem, p.25. Tradução nossa do original: “It almost seems as though the authorial narrator jealousy guards his prerogative as the sole thinking agent in his novel, sensing that his equipoise would be endangered by approaching another mind too closely and staying with it too long.”

⁷⁸ “Situation présente, trois histoires, inventaire, voilà. Quelques intermèdes ne sont pas à exclure.” (Idem, p.12) Tradução: “Situação atual, três histórias, inventário, aí está. Alguns interlúdios não devem ser excluídos. É um programa.” (Idem, p.25).

⁷⁹ Com base nas anotações feitas por Beckett ao longo da escrita de *Murphy*, sabe-se que a expressão “como os de uma gaivota” ecoa a descrição de Albertine feita pelo narrador proustiano em *Le temps retrouvé*: “indifférent à tous, et marine, comme une mouette”. (ACKERLEY, 2004, p.30).

menor e mais desbotado.”⁸⁰. O intrincado jogo de máscaras está posto: Malone, que na condição personagem fora levado pelo autor implícito a tomar como suas as palavras ditas por Molloy, reproduz – desta vez enquanto escritor – uma expressão utilizada pelo narrador em terceira pessoa de *Murphy*.

A empresa de Malone é, pois, um escudo de vidro ante a irrupção da memória, o que resulta, grosso modo, no seguinte processo: a *consciência fabuladora* é seguida pela *empresa fabuladora*, que por sua vez é subitamente interrompida por uma *digressão suscitada pelo fracasso*. Trocando em miúdos, os sismos nas histórias criadas por Malone amiúde ocorrem no momento em que ele se percebe imiscuído à matéria narrada. Tais digressões – posto registrarem os pensamentos de Malone que, conforme apontou Fletcher, são regidos pelo princípio da livre associação – possuem uma sintaxe difusa, com alternância de tempos verbais, curtos e longos períodos (ora subordinados, ora justapostos), gradações clímax e anticlímax, mimetizando o frenesi que assola a mente de Malone, como atesta o trecho abaixo, extraído de uma das mais emblemáticas digressões do romance:

Vivre et inventer. J’ai essayé. J’ai dû essayer. Inventer. Ce n’est pas le mot. Vivre non plus. Ça ne fait rien. J’ai essayé. Pendant qu’en moi allait et venait le grand fauve du sérieux, rageant, rugissant, me lacérant. J’ai fait ça. Tout seul aussi, bien caché, j’ai fait le fat, tout seul, pendant des heures, immobile, souvent debout, dans une attitude d’ensorcelé, en gémissant. C’est ça, gémis. Je n’ai pas su jouer. Je tournais, battais des mains, courais, criais, me voyais perdre, me voyais gagner, exultant, souffrant. Puis soudain je me jetais sur les instruments du jeu, s’il y

⁸⁰ BECKETT, op. cit. 2013, p.5.

en avait, pour les détruire, ou sur un enfant, pour changer son bonheur en hurlement, ou je fuyais, je courais vite me cacher. Ils me poursuivaient les grands, les justes, me rattrapaient, me battaient, me faisaient rentrer dans la ronde, dans la partie, dans la joie.⁸¹

O embate de Malone contra “le grand fauve du sérieux” (a grande fera da seriedade) – entrave a seu propósito de apartar as instâncias viver e inventar – é descrito com base em uma série de verbos (ora no *gérondif* ora no *imparfait*) separados apenas por vírgulas. Ocorre que esta sintaxe irregular, a princípio restrita às digressões, contamina paulatinamente a sintaxe comedida da história sobre Sapo, de modo a abalar a onisciência e sublinhar o estreitamento entre criador e criatura. Analisemos.

O cotidiano dos Louis – família de camponeses composta do pai, o grande Louis, sua esposa e um casal de filhos – ocupa parte considerável da história sobre Sapo. O patriarca era conhecido nas redondezas como um bom sangrador e esquartejador de porcos, atividade de que muito se orgulhava e da qual tirava o sustento da família. De quando em quando, seus serviços eram solicitados algures, pois mesmo os mais jovens não dispunham do mesmo engenho do grande Louis. De volta dessas expedições, ele reunia a família à luz de velas para contar suas

⁸¹ Idem, p.33. Tradução: “Viver e inventar. Tentei. Devo ter tentado. Inventar. Não é a palavra. Viver também não. Não faz mal. Tentei. Enquanto em mim ia e vinha a grande fera da seriedade, irando-se, rugindo, retalhando-me. Fiz isso. Completamente só também, bem escondido, banquei o bobo, completamente só, durante horas, imóvel, com frequência em pé, na posição de um enfeitado, gemendo. É isso, gemidos. Não soube jogar. Dava voltas, batia as mãos, corria, gritava, me via perder, me via ganhar, exultando, sofrendo. Depois de repente me jogava sobre os instrumentos do jogo, se havia algum, para destruí-los, ou sobre uma criança, para fazer sua felicidade virar urros, ou fugia, corria depressa para me esconder. Eles me perseguiam, os grandes, os justos, me agarravam, me batiam, me faziam entrar na roda, no jogo, na alegria.” (Idem, p.39-40).

proezas e, para tédio dos presentes, não parava de falar sobre o último porco que matara até que o chamassem para matar outro. Até esse ponto do enredo, a sintaxe obedece a padrões clássicos de objetividade tais como linearidade temporal e relações de causa e efeito, haja vista a presença sistemática da conjunção explicativa “car” e do advérbio “alors”; a consciência individual dos personagens, cujo discurso poderia representar uma ameaça à sintaxe do narrador, segue registrada com base na *psiconarração* (“Et à la pensée que lui, le gros Louis, était en route vers cette lointaine ferme où on l’attendait, et que malgré son grand âge on avait encore besoin de lui [...]”⁸²), tudo isso para júbilo da consciência fabuladora de Malone: (“Que tout cela est vraisemblable”⁸³). Mas em meio ao discurso indireto por meio do qual tomamos conhecimento do conteúdo da conversa entre o grande Louis e seus familiares, há uma rápida porém significativa mudança de estilo:

Alors sa conversation roulait entièrement sur ce dernier, si différent de l’autre sous tous les rapports, tellement différent, et cependant au fond le même. Car tous les cochons sont pareils, quand on les connaît bien, se débattant, criant, saignant, criant, se débattant, geignant et s’évanouissant à peu près de la même façon, d’une façon qui n’est qu’à eux et dont ne saurait user un agneau, par exemple, ou un chevreau. Mais à partir du mois de mars le gros Louis se calmait et redevenait taciturne.⁸⁴

⁸² Idem, p.43. Tradução: “E ao pensar que ele, o grande Louis, estava a caminho desta fazenda distante onde o esperavam, e que apesar de sua idade avançada ainda tinham necessidade dele, [...]” (Idem, p. 46).

⁸³ Idem, p.42. Tradução: “Como tudo isso é verossímil”. (Idem, p. 46).

⁸⁴ Idem, p.43-44. Tradução: “Então sua conversa corria totalmente sobre este último, tão diferente sob todos os aspectos, de tal modo diferente, e entretanto no fundo o mesmo. Pois todos os porcos são parecidos, quando os conhecemos bem, se debatendo, gritando, sangrando, gritando, se debatendo, gemendo e se esvaindo mais ou menos da mesma maneira, de uma maneira que é só deles e que um cordeiro não saberia empregar, por exemplo, ou um cabrito. Mas a partir do mês de março o grande Louis se aquietava e voltava a ficar taciturno.” (Idem, p.47).

Na segunda frase do excerto, o emprego do *présent* (“sont” ; “connaît”) promove um desvio em relação ao tempo base da narrativa, o *imparfait*, e a série de ações no *gérondif* separadas apenas por vírgulas (“se débattant, criant, saignant, criant, se débattant, geignant et s’évanouissant”) acelera repentinamente o ritmo da narração. A estrutura é muito semelhante àquela da digressão citada há pouco, na qual os verbos, em sua maioria no *gérondif*, remontam a Malone (“[...] en moi allait et venait le grand fauve du sérieux, *rageant, rugissant, me lacerant.*” [...] “Je tournais, battais des mains, courais, criaais, me voyais perdre, me voyais gagner, *exultant, souffrant*”⁸⁵). Com efeito, é Malone que está por trás do pronome “on” (“on les connaît bien”), cujo emprego neste contexto equivale em português ao da primeira pessoa do plural “nós” ou ao da expressão “a gente”, como atestam as traduções brasileiras de Ana Helena Souza (“quando os conhecemos bem”) e de Paulo Leminski (“quando a gente os conhece bem”). Intrusão que se confirma na mudança temporal: do *imparfait* para o *présent de l’énonciation*. Algo semelhante ocorre no episódio em que é descrita a curiosa pantomima da Sra. Louis em sua cozinha semiescura. Muito embora inexista o “on” semanticamente análogo ao “nós”, o que daria mais vulto à intrusão de Malone, temos a mesma e súbita mudança temporal, ou seja, o *imparfait* e o *passé simple* cedem lugar ao *présent* e ao *gérondif*:

La gorge – non, c’est la tête qui importe et les bras qu’elle appelle les premiers à son secours, qui se croisent, *gesticulent*, puis reprennent tristement le travail, souvent les vieux objets inertes et

⁸⁵ Grifo nosso.

les *changeant* de place, les *rapprochant* et les *écartant* les uns des autres.⁸⁶

O trecho remete-nos à mesma digressão de Malone comparada há pouco com a conversa do Sr. Louis, quer pela forma, quer pelo assunto, de modo que temos novamente a replicação dos sobressaltos de Malone, porém acrescida de outra característica que lhe é cara: a eterna e penosa retomada de um trabalho cujo êxito jamais virá, pois a despeito do esforço em torná-lo único, seu, tratar-se-á do mero rearranjo dos velhos elementos pelos quais fora vencido no jogo da ficção. Por conseguinte, ao falar dos porcos – semelhantes quando submetidos à violência – e da agonia da Sra. Louis, Malone fala de si; ele que sofrera nas mãos de outrem (“Ils me poursuivaient les grands, les justes, me rattrapaient, me battaient [...]”) e se lançara súbita e enraivecida contra os instrumentos do jogo (“Puis soudain je me jetais sur les instruments du jeu, s’il y en avait, pour le détruire”); ele, tão diferente dos “Ms” beckettianos e dos personagens que cria, mas no fundo, o mesmo.

⁸⁶ Idem, p.46. Grifos nossos. Tradução: “O colo – não, é a cabeça que importa e os braços que ela chama primeiro em seu auxílio, que se cruzam, gesticulam, depois retomam tristemente o trabalho, levantando os velhos objetos inertes e trocando-os de lugar, aproximando-os e afastando-os uns dos outros.” (Idem, p.49).

2.2 A VIDA É UMA INVENÇÃO

Embora o nome em nada lembre o de Sapo, Macmann, protagonista da segunda história contada por Malone será o mesmo “eu” cindido, o eterno *me alone*. A sucessão algo recorrente na primeira história *consciência fabuladora* → *empresa fabuladora* → *digressões suscitadas pelo fracasso* ainda nos serve de baliza para a análise da saga do velho Macmann, muito embora as fronteiras entre essas instâncias tornem-se esfumaçadas, sintoma do adensamento das sombras, mais intenso na medida em que a morte de Malone se avizinha. Se até então o tempo presente e a sintaxe convulsiva dos pensamentos de Malone vez por outra abriam fendas na narrativa algo coesa e distanciada temporalmente do momento da enunciação – empresa mantida a ferro e fogo com base no emprego do *imparfait* e da *psiconarração* – agora se espalharão a olhos vistos, estreitando de vez narrador e matéria narrada. O pronome “on”, cujo emprego com sentido semelhante ao da primeira pessoa do plural já sugeria a fragilidade da onisciência narrativa, passa também a equivaler sistematicamente à segunda pessoa “vous”, dando ainda mais vulto à ambígua condição de Malone (autor ou destinatário do processo discursivo?). Analisemos um trecho do extenso parágrafo de mais de treze páginas no qual é narrado o primeiro estágio da história sobre Macmann:

J’ai mis du temps à le retrouver, mais c’est fait. A quoi est-ce que je l’ai reconnu? Je ne sais pas. Et qu’est-ce qui a pu le changer à ce point? La vie peut-être, les tentatives d’aimer, de manger, d’échapper aux justiciers. Je me glisse dans lui, dans l’espoir sans doute d’apprendre quelque chose. Mais ce sont de

terrains sans débris ni empreintes, à première vue. Mais je finirai bien par y trouver des vestiges. C'est en pleine ville que je l'ai repéré, assis sur un banc. C'est presque un vieillard à présent. A quoi l'ai-je reconnu ? Aux yeux peut-être. Non, je ne sais pas à quoi je l'ai reconnu, je ne rétracterai rien. C'est n'est peut-être pas lui. Peu importe. Il est à moi maintenant. C'est un être vivant encore et inutile de dire de sexe masculin, vivant de cette vie finissante qui est comme une convalescence, si mes souvenirs sont miens, et qu'on déguste en trotinant après le soleil, ou sous terre, dans les couloirs du métropolitain. Tout autour c'est le flot des emmerdés, prenant des billets, chargés de bagages, éternellement là où il ne faut pas à l'heure qu'il ne faut pas. Que me faut-il de plus ? Oui, les journées furent courtes alors, et bien remplies, dans la recherche de la chaleur et des petites choses pas trop mauvaises à manger. Et on s'imagine que ce sera ainsi jusqu'à la fin. Mais soudain tout se remet à rager et à gronder, on est perdu dans d'immenses fougères claquantes ou lancé à travers des steppes battues par la tempête, à se demander si l'on n'est pas mort à son insu ou né à nouveau quelque part. Alors on a du mal à croire à ces brèves années, où les boulangers étaient souvent indulgents, en fin de journée, et le pommes, j'ai toujours aimé les pommes, pour ainsi dire gratuites lorsqu'on savait s'y prendre, et où il y avait soleil et abri pour qui en avait vraiment besoin. Mais il s'agit bien de moi ! Et le voilà bien tranquille sur son banc [...]⁸⁷

⁸⁷ Idem, p.85-86. Tradução: “Levei tempo para reencontrá-lo, mas reencontrei. Como foi que o reconheci? Não sei. E o que pôde mudá-lo a este ponto? A vida talvez, as tentativas de amar, de comer, de escapar dos justiceiros. Deslizo para dentro dele, na esperança sem dúvida de aprender alguma coisa. Mas são terrenos sem restos nem rastros, à primeira vista. Mas terminarei mesmo por achar vestígios ali. Foi em plena cidade que dei com ele, sentado num banco. É quase um velho atualmente. Como o reconheci? Pelos olhos talvez. Não, não sei como o reconheci, não vou me retratar de nada. Talvez não seja ele. Pouco importa. É meu agora. É um ser vivo ainda e inútil dizer do sexo masculino, vivendo esta vida terminante que é como uma convalescença, se as minhas lembranças são minhas, e da qual nos desgostamos trotando atrás do sol, ou debaixo da terra, nos corredores do metropolitano. Por toda parte é a multidão dos de saco cheio, pegando as passagens, carregados de malas, eternamente lá no lugar errado na hora errada. Preciso mais de quê? Sim, os dias ainda eram curtos então, e bem preenchidos, na busca por aquecimento e por coisinhas não de todo ruins de comer. E imaginamos que será assim até o fim. Mas de repente tudo recomeça a se irar e bradar, você está perdido entre imensas samambaias clicantes ou arremessado através de

Não há aqui uma clara marca distintiva entre os pensamentos de Malone e sua *empresa fabuladora*, ao contrário da história sobre Sapo, em que esta distinção cabia repetidas vezes aos espaços em branco. Tanto que o trecho inicial (“J’ai mis du temps à le retrouver, mais c’est fait. [...] “Mais je finirai bien par y trouver des vestiges.”), em que são representados pensamentos de Malone, é imediatamente sucedido por duas frases marcadamente narrativas (“C’est en pleine ville que je l’ai repéré, assis sur un banc. C’est presque un vieillard à présent.”), possivelmente as primeiras da nova *empresa fabuladora*. Se o forem, há um contraste imediato com a forma empreendida na história anterior, pois aqui o foco narrativo é em *primeira pessoa* e o tempo da narrativa é o *présent*. Decerto é um risco asseverar a mudança de foco narrativo, dada a profunda imbricação dos princípios formais que regem o discurso do pensamento de Malone (entre eles o foco narrativo em primeira pessoa) e aqueles que regem a narrativa sobre Macmann. Por outro lado, não aventar tal mudança seria ignorar essa ambiguidade, fulcral no romance. No que se refere à mudança do tempo base da narração, esta sim é flagrante no primeiro e segundo estágios da história sobre Macmann, o que – dada a proximidade com o *présent de l’énonciation* – não raro servirá de gatilho para Malone fundir à narrativa elementos de sua condição atual e pregressa. Há um exemplo claro no excerto. Passado o relato sobre como se deu o reencontro com o herói, o narrador Malone começa a descrever o cenário em que Macmann está inserido; para tanto,

estepes fustigadas pela tempestade, a se perguntar se não está morto à revelia ou nasceu de novo em alguma parte. Então é difícil acreditar nesses anos breves, em que os padeiros eram com frequência indulgentes, no fim do dia, e as maçãs assadas, sempre adorei as maçãs, de graça por assim dizer desde que você soubesse se comportar, e em que havia sol e abrigo para quem realmente precisava deles. Mas se trata mesmo de mim! E lá está ele bem tranquilo no seu banco [...]” (Idem, p.78-79).

vale-se do *présent* (“Tout autour *c’est*⁸⁸ le flot des emmerdés, prenant des billets, chargés de bagages, éternellement là où il ne faut pas à l’heure qu’il ne faut pas.”). Inquirido pela *consciência fabuladora* (“Que me faut-il de plus ?”), ele segue, contudo muda o tempo verbal para o *passé simple* (“Oui, les journées *furent*⁸⁹ courtes alors, et bien remplies, dans la recherche de la chaleur et des petites choses pas trop mauvaises à manger.”), o que gera algum estranhamento, afinal presume-se falar sobre os dias vividos pelo herói naquele cenário para cuja descrição empregou-se o *présent*. A frase seguinte, como sugere o verbo “imaginer”, nos leva para os pensamentos de Malone, novamente a sombra do “on” (“Et on s’imagine”); “on” que é sujeito dos sobressaltos (“on *est*⁹⁰ perdu dans d’immenses fougères claquantes ou lancé à travers des steppes battues par la tempête, à se demander si l’on n’est pas mort à son insu ou né à nouveau quelque part”). O estreitamento entre narrador e matéria narrada é confirmado pouco depois, ao Malone revelar ter vivido as situações que a princípio julgava relacionadas à sua criatura: os tais dias curtos de outrora (“les journées furent courtes”) em que Macmann buscava calor e alimento são, portanto, os breves anos (“ces brèves années”) em que Malone desfrutava o calor do sol e o sabor das maçãs. Resta-lhe apenas constatar “Mais il s’agit bien de moi !”. Imediatamente após saber-se vencido, Malone mais uma vez ensaia o distanciamento – como denota a preposição “voilà” – e retorna à história, mais precisamente ao cenário em que encontrara o personagem (“Et le voilà bien tranquille sur son banc”), ratificando o

⁸⁸ Grifo nosso.

⁸⁹ Grifo nosso.

⁹⁰ Grifo nosso.

desvio que a irrupção da experiência novamente impôs ao itinerário que se propunha em linha reta. Esse movimento ilustra com precisão a seguinte análise de Bruno Clément, “a criação de um novo personagem é, desse modo, a confissão de um novo fracasso: o avatar, o substituto [...] irá sempre sentir a falta de um órgão mais central, de uma presença mais real.”⁹¹. Mas uma vez que este órgão central é Malone – a um só tempo criador e criatura, narrador e personagem – o ponto de partida é o mesmo de chegada, o vazio.

O excerto reforça ainda a equivalência entre a primeira pessoa “je” e a terceira “on”, esta, por sua vez, com sentido semelhante ao da segunda “vous”, conforme atesta a escolha do próprio Beckett ao traduzir o romance para o inglês (“on” por “you”) e a de Ana Helena Souza, na mais recente tradução para o português brasileiro (“on” por “você”). Essa equivalência, segundo Dorrit Cohn, é comum à linguagem monológica, presente em narrativas cuja técnica de representação da consciência individual é o *monólogo citado* (“quoted monologue”), ou seja, em que a consciência do personagem é reproduzida diretamente, com base em suas próprias palavras.

Colapsando a dicotomia normal do discurso, no qual “você” sempre se refere à pessoa para quem se fala e o “eu” à pessoa que fala, a linguagem monológica faz essas duas pessoas coincidirem, cada pronome contendo o outro dentro de si. Paradoxalmente,

⁹¹ Tradução nossa do original: “La création d’un personnage nouveau est ainsi l’aveu d’un nouvel échec : l’avatar, le substitut [...] fera toujours regretter un organe plus central, une présence plus réelle.” (Idem, p.79).

portanto, quando a gramática do monólogo mais parece um diálogo, sua semântica está mais marcadamente monológica.⁹²

Para ilustrar sua análise, Cohn cita um trecho de *A morte de Ivan Ilitch* cuja reprodução julgamos pertinente aqui a fim de comparar o emprego do *monólogo citado* na novela de Tolstói e em *Malone meurt*:

Depois sossegou, deixou não só de chorar, mas suspendeu o fôlego e fez-se todo atenção: era como se ele atentasse não na voz que falava por meio de sons, mas na voz do espírito, na sequência de pensamentos, que se erguiam nele.

– O que precisas? – foi a primeira noção concreta, possível de ser expressa por meio de palavras, que ele ouviu. – O que precisas? Precisas do quê? – repetiu para si mesmo. Do quê? – Não sofrer. Viver – respondeu ele.

E novamente, entregou-se todo à atenção a tal ponto tensa que mesmo a dor não o distraía.

– Viver? Viver como? – perguntou a voz do espírito.

– Sim, viver como vivi antes: bem, agradavelmente.

– Como viveste antes, bem e agradavelmente? – perguntou a voz. E ele começou a examinar na imaginação os melhores momentos da sua vida agradável. (TOLSTÓI, 2006, p.66)

O diálogo na mente do personagem Ivan Ilitch dá-se entre a “voz do espírito” que inquire um destinatário “tu” (“O que precisas?”) o qual se enuncia por meio da primeira pessoa do singular (“Sim, viver como vivi antes”). Mas dada a coincidência entre os dois polos do discurso – posto o “tu” e o “eu” referirem-se à mesma consciência – Cohn afirma que, embora a gramática empregada no trecho

⁹² Tradução nossa do original: “Collapsing the normal dichotomy of speech, in which ‘you’ always refers to the person spoken to, ‘I’ to the person speaking, monologic language makes these two persons coincide, each pronoun containing the other within itself. Paradoxically, therefore, when the grammar of monologue most resembles dialogue, its semantics are most characteristically monologic.” (Idem, p.90).

seja a do diálogo, a semântica é a do monólogo⁹³. Ainda que o narrador não traduza, por assim dizer, os pensamentos de Ivan Ilitch – tal como se dá na técnica da *psiconarração* – sua presença ainda é muito marcante, afinal há uma clara mediação – haja vista travessões e verbos dicendi – por meio da qual deliberadamente organiza o discurso interno do personagem, dando ainda mais vulto à gramática do diálogo. Em suma, embora apresentados de forma direta, os pensamentos dos personagens ainda estão submissos à sintaxe imposta pelo narrador.

No trecho de *Malone meurt* citado há pouco, a técnica do *monólogo citado* aparece de outra forma e com implicações profundamente distintas. A começar por uma inversão radical: *os pensamentos registrados diretamente em meio à narrativa não são os do personagem, mas sim os do próprio narrador* que, refém da memória e falho no trato dos elementos narrativos, funde-se imperceptivelmente à matéria narrada. Quanto à forma, não há, como em Tolstói, travessões, parágrafos, verbos dicendi e mudanças temporais sistemáticas do passado para o presente que nos permita distinguir claramente a narrativa da representação da consciência individual. Há, conforme vimos, apenas indícios, tais como desvio no curso do enredo, mudanças sutis de tempo e foco narrativo. Tampouco a distinção entre sintaxe narrativa e monológica – a princípio mais perceptível ao compararmos a sintaxe por meio da qual são representados pensamentos de Malone e aquela que ele, enquanto narrador, impunha à história sobre Sapo – representa agora um

⁹³ Idem, p.90.

parâmetro seguro, haja vista o entrecruzamento de ambas na história sobre Macmann.

A equivalência semântica entre a terceira pessoa “on” e a segunda “vous” ficará explícita no próprio texto, no segundo estágio da história sobre Macmann. Em uma hora qualquer da tarde d’“un jour blafard”⁹⁴, Macmann é apanhado pela chuva e decide deitar-se de bruços sobre terra a fim de proteger uma área maior do corpo se comparado ao que ocorreria se permanecesse de pé. Mas ao contrário do que imaginava, a chuva não cessa, ao que ele se recrimina:

[...] voyant que la pluie tombait toujours aussi fort et que le jour s’en allait enfin, s’il n’avait pas commencé à s’en vouloir de ce qu’il avait fait, c’est-à-dire de s’être allongé par terre au lieu d’avoir poursuivi son chemin, en ligne droite autant que possible, dans l’espoir de tomber tôt ou tard sur un arbre ou sur de ruines. Et au lieu de s’étonner de cette pluie si violente et si longue, il s’étonnait de ne pas avoir compris, dès les premières gouttelettes, qu’il allait longuement et violemment pleuvoir, et qu’il ne fallait pas s’arrêter et s’étendre, mais au contraire continuer tout droit devant soi, aveuglément, en pressant autant que possible le pas, car il n’était qu’humain, que fils et petit-fils d’humains.⁹⁵

⁹⁴ Tradução: “um dia desbotado”. Novamente um episódio em que fica patente a replicação da experiência de Malone em seus personagens acontece em meio ao lusco-fusco. Era à luz de velas que o Sr. Louis contava aos seus familiares sua destreza em matar porcos.

⁹⁵ Idem, p.110-111. Tradução: “[...] vendo que a chuva caía forte como sempre e que o dia se ia enfim, se não tivesse começado a se lamentar do que tinha feito, quer dizer, de ter se estendido no chão em vez de prosseguir seu caminho, em linha reta tanto quanto possível, na esperança de se deparar mais cedo ou mais tarde com uma árvore ou com ruínas. E em vez de se surpreender com essa chuva tão violenta e tão longa, se surpreendia de não ter compreendido, desde os primeiros pingos, que ia chover longa e violentamente, e que não devia parar e se estender, mas, ao contrário, continuar reto em frente, cegamente, apressando tanto quanto possível o passo, pois não passava de humano, de filho e neto de humanos.” (Idem, p.97).

Não é a chuva que o surpreende, mas a incapacidade de não ter antevisto, já desde os primeiros pingos, sua duração e intensidade. De tão recorrentes, as contingências negativas não mais o espantam, mas tê-las vivido um sem número de vezes pelos anos afora em nada lhe serviu para aprender a lidar com elas, daí o lamento. Na impossibilidade óbvia de conter o acaso, quiçá ao menos a maturidade lhe permitisse seguir em frente a despeito dele, mas a resignação parece perpétua. Tal comportamento reforça a proximidade de Macmann com Malone, para quem a maturidade – a multiplicar fracassos ao invés de aquietá-los – não traz benesses, salvo a iminência da morte e a impossibilidade de, com o sêmen, fazer mal a outrem.

Em que pese o emprego do *imparfait*, a proximidade entre criador e criatura neste episódio é evidenciada novamente com base no uso da terceira pessoa “on” com significado equivalente ao da segunda “vous” (equivalência desta vez corroborada pela presença do pronome “vous”). A condição do personagem – em muito semelhante à do narrador – serve de gatilho para que Malone passe a falar abertamente de sua condição atual, sem que para isso haja quaisquer sinais gráficos de distinção em relação à narrativa:

Car lorsque, étant couché à plat ventre dans un endroit sauvage et pour ainsi dire sans limites, *on* se retourne sur le dos, alors il y a déplacement latéral de tout le corps, et de la tête avec le reste, à moins qu’*on* ne fasse exprès de l’éviter, et la tête vient se poser à x pouces approximativement de là où elle était, x étant la largeur des épaules en pouces, car la tête se trouve au beau milieu des épaules. Mais si l’*on* se trouve dans un lit étroit, *je veux dire* juste assez large pour *vous* recevoir, un grabat quoi, alors on a beau se retourner sur le dos, et puis sur le ventre, et ainsi de suite, la tête

reste toujours à la même place, à moins qu'*on*⁹⁶ ne fasse exprès de l'incliner, à droite, à gauche, et il y a sans doute des gens qui se donnent cette peine, dans l'espoir de trouver un peu de fraîcheur.⁹⁷

A presença de Malone começa a ser percebida por meio dos verbos empregados no *présent*, cujos sujeitos são “on” (“on se retourne”; “on se trouve”), até culminar com o uso da primeira pessoa “je” como sujeito de “veux dire”⁹⁸, em oposição à impessoalidade utilizada anteriormente para o mesmo verbo (“s’il n’avait pas commencé à s’en vouloir de ce qu’il avait fait, *c’est-à-dire*⁹⁹ de s’être allongé par terre au lieu d’avoir poursuivi son chemin[...]). Em seguida, emprega-se a segunda (“vous”) e novamente a terceira (“on”). O abalo da onisciência é, portanto, sublinhado pela equivalência semântica da primeira, segunda e terceira pessoas.

Derradeiro esforço de Malone em sagrar-se vencedor do jogo da ficção, o terceiro e último estágio da história sobre Macmann dispõe, a princípio, de elementos formais que empreendem um recuo à tão iminente fusão entre narrador e matéria narrada. A escassez de trechos em primeira pessoa, o emprego do passado

⁹⁶ Grifo nosso.

⁹⁷ Idem, p.112. Tradução: “Pois quando, deitado de barriga para baixo num lugar selvagem e por assim dizer sem limites, você se vira de costas, então há um deslocamento lateral de todo o corpo, e da cabeça junto com o resto, a menos que se faça por onde evitá-lo, e a cabeça vem se colocar a x polegadas aproximadamente de onde estivera, x sendo a largura dos ombros em polegadas, pois a cabeça se encontra bem no meio dos ombros. Mas se você se encontra numa cama estreita, quero dizer com justo largura bastante para recebê-lo, um catre digamos, então por mais que você se vire de costas, e depois de bruços, e assim por diante, a cabeça fica sempre no mesmo lugar, a menos que se faça por onde incliná-la, à direita, à esquerda, e sem dúvida há pessoas que se dão a esse trabalho, na esperança de encontrar um pouco de frescor.” (Idem, p. 98).

⁹⁸ A intrusão da primeira pessoa também está na tradução para o inglês, feita pelo próprio Beckett: “But when you are in a narrow bed, I mean one just wide enough to contain you [...]” (BECKETT, 1956, p.68).

⁹⁹ Grifo nosso.

(ora *passé simple*, ora *imparfait*) como tempo base da narrativa (“Un jour, beaucoup plus tard, à en juger par son aspect, Macmann reprit ses sens, encore une fois, dans un asile”¹⁰⁰), da *psiconarração* (“[...] Il semblait à Macmann que ne comprit pas tout de suite que c’était à lui qu’on s’adressait”¹⁰¹) e até mesmo do pronome “on” em seu sentido impessoal (“On lui dit en effet en substance, Tu es ici à l’asile Saint-Jean-de-Dieu”¹⁰²) parecem remeter às primeiras tentativas de contar a história sobre Sapo. Mudança a refletir a vertigem que toma conta de Malone (“Je m’interromps pour noter que je me sens dans une forme extraordinaire. C’est peut-être le délire.”¹⁰³).

Essa manifestação de euforia precede imediatamente o início da história de amor entre Macmann e a decrépita Moll, enfermeira incumbida de seus cuidados no asilo São João de Deus¹⁰⁴. Moll não era propriamente uma bela senhora: tinha corpo e rosto “imoderadamente desgraciosos”, braços delgados, amarelos e retorcidos por alguma espécie de deformidade óssea, afora os lábios que, de tão grandes e grossos, “pareciam comer metade do rosto” (com base em tais atributos, não é difícil inferir que Moll é um duplo da mulher que Malone acredita tê-lo visitado logo que fora confinado em seu quarto, conforme relata num dos

¹⁰⁰ Idem, p.136. Tradução: “Um dia, muito mais tarde, a julgar por sua aparência, Macmann recobrou seus sentidos, mais uma vez, num asilo.” (Idem, p.115).

¹⁰¹ Idem, p.137. Tradução: “Macmann não compreendeu imediatamente que era a ele que se dirigiam.” (Idem, p.115).

¹⁰² Idem, p.137. Tradução: “Disseram-lhe de fato em suma, Você está aqui no asilo São-João-de-Deus” (Idem, p.115).

¹⁰³ Idem, p.139. Tradução: “Interrompo para anotar que me sinto numa forma extraordinária. É talvez o delírio.” (Idem, p.117).

¹⁰⁴ Na companhia de seu amigo médico Geoffrey Thompson, Beckett visitou por diversas vezes o Bethlem Royal Hospital, o mais antigo hospital manicomial do mundo, situado em Londres. As visitas lhe renderam diversas notas sobre o cotidiano dos pacientes, das quais se valeu para caracterizar, entre outros espaços ficcionais, a *Mansão Madalena de Misericórdia Mental* (M.M.M.M) presente em *Murphy* e o asilo São João de Deus, em *Malone meurt*.

primeiros delírios do romance e mais adiante, em meio ao inventário¹⁰⁵). A intimidade entre os dois aumenta até se deitarem juntos e “s'accoupler du mieux qu'ils le purent”¹⁰⁶. O amor tardio, fruto dessa relação algo grotesca, não chega a simbolizar uma danação tal como em *Murphy* e na novela *Premier amour* (1970) para cujos protagonistas este sentimento é um entrave ao solipsismo e à aspiração ao nada – “O amor nos torna maus, isso é um fato certo”, diz o protagonista da novela. Todavia, a decrepitude de ambos traz o peso da ironia a um ato *a priori* sublime, de sorte que, de antípoda da morte, o amor carnal revela-se o prenúncio do fim. Tanto é que não tarda até que Moll comece a rejeitá-lo, motivada pelo definhamento em curso, espécie de putrefação antecipada. Na iminência de perdê-la, Macmann começa a escrever pequenos poemas em resposta às cartas de amor que recebera de Moll, mas a escrita não o poupa da solidão. Nesse estágio, a narrativa é subitamente interrompida pelas seguintes palavras de Malone “Je me

¹⁰⁵ “C’est une vieille femme. Je ne sais pas pourquoi elle est bonne pour moi. Oui, appelons ça de la bonté, sans chicaner. Pour elle c’est sûrement de la bonté. Je la crois encore plus vieille que moi. Mais plutôt moins bien conservée, malgré sa mobilité. Peut-être fait-elle partie de la chambre, en quelque sorte. En ce cas elle n’appelle pas une étude à part. Mais il n’est pas exclu qu’elle fasse ce qu’elle fait par charité ou par un sentiment moins général de pitié ou d’affection à mon endroit. Tout est possible, je vais finir par le croire. Mais il est plus commode de supposer qu’elle m’est dévolue au même titre que la chambre. Je ne vois plus d’elle que la main décharnée et une partie de la manche. Même pas, même pas. Elle est peut-être déjà morte, en me précédant, c’est peut-être une autre main à présent qui garnit et débarrasse ma petite table.” (Idem, p.17-18).

Tradução: “É uma mulher velha. Não sei por que é boa para mim. Sim, chamemos isso de bondade, sem picuinhas. Para ela certamente é bondade. Acredito que seja ainda mais velha que eu. Mas sobretudo menos bem conservada, apesar da sua mobilidade. Talvez faça parte do quarto, de algum jeito. Nesse caso não exige um estudo à parte. Mas não se exclui que faça o que faz por caridade ou por um sentimento menos geral de piedade ou de afeição a meu respeito. Tudo é possível, vou acabar acreditando. Mas é mais cômodo supor que ela tenha sido devolvida para mim do mesmo modo que o quarto. Não vejo mais nada dela a não ser a mão descarnada e uma pedaço da manga. Nem isso, nem isso. Talvez já esteja morta, precedendo-me nisso, talvez seja uma outra mão que põe e tira minha mesa atualmente.” (Idem, p.28).

¹⁰⁶ Tradução: “se acasalarem o melhor que pudessem”.

perds. Pas un mot”¹⁰⁷. O malogro ao fazer da escrita um antídoto contra a solidão é algo típico de Malone, afora a existência de uma velha carta de amor entre seus pertences¹⁰⁸, o que pressupõe reconhecer-se no padecimento de Macmann. O comentário posterior à confessada incapacidade de Malone em descrever o declínio da relação entre Macmann e Moll revela a dissipação da euforia, ilusão fugaz, pois o que de fato perdura é o esgotamento do “eu” (“Lasse de ma lassitude, blanche lune dernière, seul regret, même pas. Être mort, avant elle, sur elle, avec elle, et tourner, mort sur morte, autour des pauvres hommes, et n’avoir plus jamais à mourir, d’entre les mourants.”¹⁰⁹). O controle, portanto, é ilusório e não tarda até que os pilares da arquitetura narrativa sejam novamente minados.

Diante da morte de Moll, efetuada arbitrariamente por Malone, um homem de nome Lemuel passa a cuidar de Macmann (não bastasse o último ser um duplo inequívoco de Malone, Lemuel também apresenta profundas semelhanças com seu criador, uma vez acossado pelos terrores da reflexão e esfolado vivo pela memória, além de dado a silêncios prolongados e acessos de fúria). Ao contrário do que ocorrera nos tempos da enfermeira decrépita, a relação entre Macmann e seu cuidador está longe de ser harmoniosa. Não raro, o enfermeiro arbitrariamente desfere golpes de bastão contra a cabeça de Macmann ou mesmo contra a sua, pois

¹⁰⁷ Idem, p.148. Tradução: “Estou me perdendo. Nem uma palavra.” (Idem, p.124).

¹⁰⁸ “Tout en sachant que je n’avais pas de cahier, j’ai fouillé dans mes affaires dans l’espoir d’en trouver un. Je n’ai pas été déçu, je n’ai pas été surpris. J’aurais besoin demain d’une vieille lettre d’amour que je ne ferais pas autrement”. (Idem, p.58). Tradução: “Sabendo muito bem que não tinha caderno, vasculhei as minhas coisas na esperança de encontrar um. Não fiquei decepcionado, não fiquei surpreso. Se precisasse amanhã de uma velha carta de amor não faria de outro modo.” (Idem, p.58).

¹⁰⁹ Idem, 151. Tradução: “Cansado do meu cansaço, última lua branca, único remorso, nem isso. Estar morto, antes dela, sobre ela, com ela, e girar, morto sobre morta, ao redor dos pobres homens, e não ter mais nunca que morrer, entre os morrentes.” (Idem, p.125).

era afeito à dor física – um precioso auxílio para aquietar a cabeça, alvo predileto, uma vez fonte de toda sorte de imundícies e podridões. Cabe frisar que a tortura é mais um dos elementos comuns à série de “Ms” beckettianos, basta lembrar a agressão perpetrada na floresta por Molloy e Moran a alguém cujas características replicam estes personagens – eles, já duplos entre si – de modo que a violência, *a priori* dirigida a outrem, mais parece voltada a si mesmo, tal como faz Lemuel ao golpear a própria cabeça; confusão estendida Malone, ora perpetrador, ora alvo de violência (“Combien de personnes ai-je tuées, en les frappant sur la tête ou en y foutant le feu.”/“Ils me poursuivaient les grands, les justes, me rattrapaient, me battaient[...]”¹¹⁰).

Certo dia, Lemuel é incumbido levar às ilhas os cinco pacientes sob seus cuidados – todos, aliás, guardam semelhanças com Malone, ora o alheamento e os sobressaltos, ora a desgrenhada cabeleira branca e o hábito de falar consigo. Seguem então, rumo às ilhas, Lemuel e seus cinco súditos, conduzidos pelos marinheiros Maurice e Ernest e sob as ordens de Madame Pédale – mulher abastada que, sob pretexto de dar alguma alegria àqueles desafortunados, organizara a excursão para gozar, a um só tempo, da admiração alheia e das benesses do mando. Analisemos uma pequena cena, em que é descrita a embarcação:

La chaloupe. De la place, comme dans le char à bancs, pour deux fois plus de monde, trois fois, quatre fois, en se serrant. Une terre

¹¹⁰ Idem, p.103, p.33. Tradução: “Quantas pessoas já matei, batendo-lhes na cabeça ou tocando fogo nelas?” (Idem, p.91) / “Eles me perseguiam, os grandes, os justos, me agarravam, me batiam” (Idem, p.39).

s'éloignant, une autre approchait, îles grande et petite. Seul le bruit des rames, des tolets, de la mer bleue contre la carène. Mme Pédale, assise à l'arrière, tombée en tristesse. Quelle beauté, murmura-t-elle. Seule, incomprise, bonne, trop bonne. Se dégantant elle laissa traîner dans l'eau transparente sa main chargée de saphirs. Quatre rames, pas de gouvernail, les rames gouvernent. Que dire des miens ? Rien. Ils sont là, chacun comme il peut, comme il peut être quelque part. Lemuel regarde les montagnes se hausser derrière les clochers à flèche du port, ce sont plutôt

Ce sont plutôt des collines. Elles s'élèvent doucement, bleuâtres, hors de la plaine confuse. C'est là quelque part qu'il est né, dans une belle maison, de parents bons. Là-haut il y a la bruyère et l'ajonc, aux chaudes fleurs d'or, qu'on appelle aussi le genêt. Les marteaux des casseurs de granit font un bruit de clochettes, depuis le matin jusqu'au soir.¹¹¹ (p.187)

Em que pesem o emprego do passado (*imparfait*: “approchait”; *passé simple*: “laissa”) e o ângulo privilegiado por meio do qual o narrador inicialmente descreve a cena, o que sugere onisciência, a contaminação da narrativa pelos elementos formais que regem os pensamentos de Malone é flagrante desde o

¹¹¹ Idem, 187. Tradução: “A chalupa. O espaço, como no breque, para duas vezes mais gente, três vezes, quatro vezes, se apertando. Uma terra se afastava, outra se aproximava, ilhas grande e pequena. Só o barulho dos remos, das cavilhas, o mar azul contra a querena. Madame Pedal, sentada na ré, caiu em tristeza. Que beleza, murmurou. Só, incompreendida, boa, boa demais. Tirando a luva deixou correr pela água transparente a mão carregada de safiras. Quatro remos, nenhum leme, os remos conduzem. O que dizer dos meus? Nada. Estão ali, cada um como pode, como podem estar em qualquer lugar. Lemuel olha as montanhas alçarem-se por trás das flechas dos campanários, não são mais que

Não são mais que colinas. Elevam-se suavemente, azuladas, para fora da confusa planície. Foi ali em algum lugar que ele nasceu, numa bela casa, de bons pais. Lá em cima tem a urze e o tojo, com flores quentes douradas, que também chamam de giesta. Os martelos dos extratores de granito fazem um barulho de sinetas, desde a manhã até a noite.” (Idem, p.152).

princípio, haja vista a profusão de assíndetos. Não há, como na história sobre Sapo, apenas um ou outro trecho desta natureza em meio a uma série de períodos encadeados; aqui todo o excerto narrativo é composto por assíndetos, como que regido pelo princípio da livre associação. É claro o estreitamento entre o Malone-personagem a refletir sobre si (“Lasse de ma lassitude, blanche lune dernière, seul regret, même pas.”) e o Malone-narrador, aqui descrevendo Madame Pédale (“Seule, incomprise, bonne, trop bonne”). Sintoma desse estreitamento é a intrusão em primeira pessoa (“Que dire des *miens*¹¹²? Rien. Ils sont là, chacun comme il peut, comme il peut être quelque part.”). Decerto que a pergunta súbita permite-nos deduzir que o trecho não faria exatamente parte da *empresa fabuladora*, sendo talvez um pensamento a ela sobreposto; mas a despeito da ambiguidade, o fato é que após esta aparição da primeira pessoa, o tempo base da narrativa passa a ser o *présent* (“Lemuel *regarde*¹¹³ les montagnes se hausser derrière les clochers à flèche du port, ce sont plutôt”).

Quanto à cena de Lemuel a observar a ilha grande onde nascera e, ainda na infância, se habituara aos sons dos martelos dos extratores de granito, não há como não remetê-la a Malone – como evidencia a seguinte passagem, extraída de uma de suas digressões: “Le bruit que je préférais [...] C’était l’aboïement des chiens, la nuit, dans les petits hameaux accrochés aux flancs de la montagne, où vivaient les casseurs de pierres, depuis de générations. Il me parvenait, à moi dans la maison

¹¹² Grifo nosso.

¹¹³ Grifo nosso.

dans la plaine [...]”¹¹⁴ – a Mercier e Camier¹¹⁵ – e também ao próprio Samuel Beckett, cuja semelhança de prenome com Lemuel – variante usada no antigo testamento para Samuel – não nos parece gratuita. Um dos primeiros a apontar essa relação foi Hugh Kenner, para quem essa reminiscência de Malone e Lemuel “é em si a lembrança do garoto [Beckett] que, deitado à noite, ouvia esses sons vindos das montanhas a oeste de Carrickmines [área rural do subúrbio de Dublin]”¹¹⁶ (KENNER, 1961, p.19-20). Trazer este elemento à baila, longe do propósito de fazer da biografia do autor a chave para análise da obra, serve-nos para ratificar ainda mais a submissão de Malone a desígnios de outrem, uma vez que ele replica em seus personagens não só a memória literária dos demais “Ms” beckettianos como a do próprio Samuel Beckett. A incompletude é, portanto, incontornável (“Tout est prêt. Sauf moi”¹¹⁷), razão pela qual será sempre malograda a empresa de Malone em afirmar-se por meio da invenção de histórias. Tampouco a morte o livra desse constrangimento – contrariando a ideia aventada

¹¹⁴ Idem, p.53. Tradução: “O barulho que preferia [...] Era o latido dos cães, à noite, nos pequenos vilarejos encravados nos flancos da montanha, onde viviam os cortadores de pedra, há gerações. Me chegava, a mim na casa da planície [...]” (Idem, p.54)

¹¹⁵ O cenário percorrido por Mercier e Camier, protagonistas do romance homônimo, guarda muitas semelhanças com a ilha descrita por Lemuel – mais uma referência à Irlanda de Beckett: “La mer n'est pas très loin, les vallées qui descendent vers l'est permettent de la voir [...] Tout semble plat ou en pentes douces, et cependant on passe tout près de hautes falaises, sans en soupçonner l'existence. De granit, par-dessus le marché. Etrange pays.” (BECKETT, 1988, p.165-166). Tradução nossa: “O mar não é tão longe, os vales que descem em direção ao leste permitem vê-lo [...]. Tudo parece plano ou levemente inclinado, e no entanto passamos bem perto de altas falésias sem que suspeitemos de sua existência. Granito, ainda por cima. Estranho país.”.

¹¹⁶ Tradução nossa do original: “[...] and Malone in bed reliving the nights when he lay in bed as a boy listening to the barking of dogs from the hovels up in the hills where the stonecutters lived, is himself a reliving of a boy who lay listening at night to such sounds from the hills west of Carrickmines [...]” (KENNER, 1961, p.19-20).

¹¹⁷ Tradução: “Tudo está pronto. Exceto eu.” (Idem, p.149).

nas derradeiras frases do livro¹¹⁸ – posto que a memória o arrasta para além dos limites do próprio romance, tal como fizera com os outros “Mims”, o que legitima sua apreensão: “A ce moment-là c’en sera fait des Murphy, Mercier, Molloy, Moran et autres Malone, à moins que ça ne continue dans l’outretombe”¹¹⁹.

Trespassado pela memória, Malone é o centro de um movimento cambiante: o real é transfigurado pela memória e esta, não raro, é tomada como o real. Pensemos, por exemplo, na relação de Malone com os objetos: itens como a tampa de campainha de bicicleta, a muleta e o porrete manchado de sangue – os quais julga serem seus – remetem diretamente aos três estágios da paralisia progressiva de Molloy: inicialmente anda de bicicleta, depois com auxílio de muletas até rastejar na floresta, onde é golpeado na cabeça por um porrete. Não nos parece, portanto, descabida a analogia entre o quarto de Malone e seu crânio. Decerto que a teatralização do processo imaginativo não assume aqui a radicalidade de obras posteriores tais como *L’innommable* e sobretudo a segunda trilogia formada por *Compagnie*, *Mal vu*, *mal dit* e *Cap au pire*, em que a consciência criadora é dissociada de um sujeito, de um nome. Mas tal analogia é perfeitamente plausível a exemplo daquela entre a mente do também fabulador e decrépito

¹¹⁸ As últimas frases do romance afirmam que Lemuel (cuja afinidade com o autor implícito não nos parece gratuita, conforme vimos) não mais irá bater, tocar em ninguém com seu bastão, com seu lápis, o que sugere o fim dos “Ms” beckettianos. Mas Malone, bem como os demais “Ms”, ressuscitarão na complexa primeira pessoa da narrativa de *L’innommable*, derradeiro volume da trilogia.

¹¹⁹ Idem, p.103. Grifo nosso. Tradução: “Então estará acabado com Murphys, Merciers, Molloyes, Morans e outros Malones, a menos que isso continue no além-túmulo.” (Idem, p.91).

Hamm e o palco de *Fin de partie*¹²⁰. A claridade externa é arrefecida pela vidraça embaciada do quarto de Malone, de modo que tudo ali se banha numa espécie de “*lumière de plombe*” (“luz de chumbo”). Sob o lusco-fusco, o que se passa no interior desse espaço adquire invariavelmente contornos inexatos. Pois bem, com base nessa analogia, a janela do quarto representaria os olhos do personagem-narrador¹²¹, ao passo que os episódios ocorridos no interior desses espaços, representariam projeções de sua mente agonizante, incapaz de apartar experiência e ficção. Ao atingir as retinas fatigadas de Malone, a clareza do mundo empírico é invariavelmente tragada pela semiescuridão da memória, de onde o permanente entrecruzamento de experiência atual e pregressa, mimetizado na fragilidade do foco narrativo empregado em suas histórias. Em âmbito maior – para além do próprio romance, portanto – a metáfora pode nos levar à interpretação de que tudo, inclusive Malone, são apenas espectros de uma mente fabuladora¹²².

¹²⁰ A analogia entre o cenário de *Fin de partie* (*Fim de partida*) e o crânio de Hamm já foi aventada em estudos sobre Beckett. Dispostas nas extremidades laterais, as janelas simbolizariam os olhos. Por conseguinte, tudo o que se passa neste cenário são projeções da mente moribunda de Hamm.

¹²¹ O próprio Malone chega a comparar a janela de seu quarto a um olho: “Je remarque tout d’abord qu’elle s’est singulièrement arrondie, jusqu’à ressembler presque à un oeil-de-boeuf, ou à un hublot.” (Idem, p.104). Tradução: “Noto em primeiro lugar que é singularmente arredondada, até quase assemelhar-se a um olho de boi ou uma escotilha.” (Idem, p.92).

¹²² “Car j’ai assez péri dans cette chambre pour savoir que des choses sortent, et que d’autres y rentrent, par je ne sais quelle agence. Et parmi celles qui sortent il en est que reviennent, après une absence plus ou moins prolongée, et d’autres qui ne reviennent jamais. De sorte que, parmi celles que rentrent, certaines me son familières, tandis que d’autres ne le sont pas. Je ne comprends pas.” (Idem, p.127). Tradução: “Pois já pereci demais neste quarto para saber que umas coisas saem dele, e que outras entram, não sei por que mediações. E entre as que saem, há umas que voltam, depois de uma ausência mais ou menos prolongada, e outras que não voltam nunca. De modo que, entre as que voltam, algumas me são familiares, enquanto outras não são. Não compreendo.” (Idem, p.109).

CAPÍTULO III – VÉU INTERMITENTE

“escrevo aquém e além de mim”

(Rodrigo S.M.)

Difícil a célebre dedicatória de *A hora da estrela* passar incólume a qualquer estudo dedicado ao derradeiro romance de Clarice. A “confissão” de que o autor é “Na verdade Clarice Lispector” problematiza de imediato a instância narrativa da obra, incitando questões tais como: Qual é afinal a função do narrador Rodrigo S.M? Qual o lastro deste *eu* enunciador? Em que medida a história pessoal de Clarice está embebida na obra? Há quem faça da dedicatória o argumento para minimizar ou, no limite, até anular o papel de Rodrigo S.M., como o faz Benjamin Moser ao parafrasear o romance: “O livro começa com a longa busca de Rodrigo S.M. pela história que ele vai contar” (MOSER, 2009, p.545), porém, pouco adiante, ainda na mesma página, a busca não mais parece ser de Rodrigo: “A identificação de Clarice com a moça ‘que não tinha’ é tão completa, escreve, que ela espera nunca ter de descrever um lázaro, porque se o fizesse se cobriria de lepra”, e assim prossegue ao atribuir diretamente à autora implícita Clarice procedimentos efetuados pelo narrador de *A hora da estrela*: “Quando Glória sugere a Macabéa uma visita a sua cartomante, Clarice se intromete de modo súbito e violento”¹²³. E não é de se estranhar que o faça – muito embora não se exima do equívoco – pois, na condição de biógrafo, Moser ateve-se sobretudo à

¹²³ Idem, p.548.

presença flagrante de elementos biográficos de Clarice no romance. No âmbito da crítica clariceana, há vozes de grande relevância que, muito embora não ignorem o papel de Rodrigo dentro do romance, interpretam a dedicatória como uma queda abrupta de máscaras, denúncia do falseamento que separa a autora Clarice da retirante; citemos, por exemplo, Vilma Arêas, para quem “todas as máscaras são destruídas com brusquidão, já a partir da ‘Dedicatória’”¹²⁴ e Benedito Nunes, defensor de que “O narrador de *A hora da estrela* é Clarice Lispector, e Clarice Lispector é Macabéa tanto quanto Flaubert foi Madame Bovary” com a diferença de que o último “permanece sempre como narrador por trás de seus personagens” ao passo que “Clarice Lispector se exhibe, quase sem disfarce, ao lado de Macabéa.” (NUNES, 1995, p.169).

Decerto que a dedicatória contribui sensivelmente para a exposição do artifício no romance – posto atentar contra o mandamento novecentista da distância segura entre autor e matéria narrada – mas ela não suspende, a meu ver, a máscara da autoria; antes *escancara sua fragilidade*, adelgaçando-a ao limite de apenas entrevermos os traços da autora através da superfície embaciada. É a manutenção da fragilidade da máscara e não sua destruição que, a meu ver, sustenta a tensão narrativa, a tal “penumbra atormentada”, que perpassa todo o livro. E ao falarmos em autora, trata-se não apenas da autora implícita e da mulher Clarice, mas sobretudo da memória ficcional clariceana, isto é, do conjunto de textos sob autoria de Clarice Lispector. No centro desta tensão está Rodrigo S.M. cujo lugar no romance é demasiado ambíguo, pois a um só tempo autor, narrador

¹²⁴ Idem, p.78. Vilma fala ainda em “distância transparente, pois que confessada, entre a autora e seu tosco travesti chamado Rodrigo S.M.” (Idem, p.77).

e personagem. É por meio dele e à sua revelia, que a memória clariceana impregna a história sobre Macabéa, desviando-o do propósito de criar um “relato frio”, abalando severa e irremediavelmente a instância narrativa. Tampouco as distinções de gênero e classe social servem-lhe de escudo em relação à nordestina, pois a linguagem – de que se julga se senhor quando em verdade é a ela condicionado – encarregar-se-á de borrar os contornos. Em última análise, Rodrigo é a máscara frágil. Com efeito, é o ligeiro “quase” interposto por Benedito Nunes entre Clarice e Macabéa que concentra, a meu ver, toda a urdidura da obra. Não fosse este quase disfarce, quase autor, quase protagonista, quase eu, não seríamos inseridos no cerne da arquitetura narrativa desse, por assim dizer, quase romance.

Ainda no que se refere à dedicatória, bastam as primeiras frases para mimetizar a condição ambígua do narrador. O esforço em manter-se alheio à matéria narrada é patente ao dedicar “esta coisa aí” a “Schumann e sua doce Clara”, porém na frase seguinte, Rodrigo, *a priori* apenas sujeito de “dedicar”, revela-se também objeto do mesmo verbo: “Dedico-me”¹²⁵. Essa confusão entre criador e criatura ganha ainda mais complexidade logo adiante, na frase: “Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza”, dada a nítida replicação de um elemento biográfico de Clarice Lispector, a cuja infância pobre por vezes aludia em entrevistas: “Nós éramos bastante pobres [...] E eu era tão alegre que escondia a dor de ver aquilo tudo” (LISPECTOR, 1976, apud GOTLIB, 1992, p. 69). Algo semelhante – quanto à forma e ao tom – ocorre em relação à retirante Macabéa, a quem Rodrigo amiúde se refere desdenhosamente (“ela era café frio”, “ela era

¹²⁵ Idem, p.9.

capim”), hiperbolizando o abismo entre eles (ele escritor, ela uma pária social), mas na qual acaba por espelhar-se à revelia (“Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos introcamos”¹²⁶). Instabilidade perceptível ainda no modo com que se apresenta enquanto escritor. Ora julga-se senhor absoluto dos elementos fabulatórios, ao, por exemplo, abdicar deliberadamente de “adjetivos esplendorosos”, “carnudos substantivos” e “verbos esguios” com vistas a dar maior verossimilhança ao relato sobre a nordestina; ora questiona sua condição “Para que escrevo? E eu sei? Sei não. [...] às vezes penso também que eu não sou eu, pareço pertencer a uma galáxia longínqua de tão estranho que sou de mim. Sou eu?”¹²⁷. Nada, porém, abrevia com tamanha precisão a ambivalência de Rodrigo no romance quanto o oxímoro presente no projeto que deseja executar: “A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S. M.”¹²⁸. No alto de sua tirania, evidenciada com o emprego do verbo “determinar” na primeira pessoa do singular, eis que o oxímoro “falso livre-arbítrio” promove um repentino choque semântico, pondo em xeque a origem do voto.

Mas a despeito de seu projeto literário estar eivado de paradoxo, Rodrigo segue empenhado em executá-lo. Para tanto, lança mão de recursos caros à tradição do realismo formal, tais como a linearidade temporal, o passado como tempo base da narração e, o mais clássico deles, a onisciência narrativa. Não que

¹²⁶ Idem, p.22.

¹²⁷ Idem, p.36.

¹²⁸ Idem, p.13.

desconheça o falseamento inerente ao uso desses elementos, afinal “Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?”¹²⁹, questiona-se. Abdica, contudo, de subverter a linearidade temporal (“Só não início pelo fim que justificaria o começo”¹³⁰) pois julga necessário “registrar os fatos antecedentes”. Quanto ao emprego do passado, seria também uma necessidade?, pois, como afirma, ele e Macabéa vivem “exclusivamente no presente pois sempre e eternamente é o dia de hoje e o dia de amanhã será um hoje, a eternidade é o estado das coisas neste momento”¹³¹. Por fim, no que se refere à onisciência, como criar uma personagem autônoma e em tudo oposta a seu criador quando esta, parafraseando Rodrigo, não foi inventada, mas forçou dentro dele sua existência?¹³². É, no entanto, a aridez do assunto que o leva abdicar de “modismos à guisa de originalidade” e a experimentar, contra os seus hábitos, “uma história com começo, meio e ‘gran finale’ seguido de silêncio e de chuva caindo”¹³³. Mas dada sua ambivalência, o manifesto *esforço de verossimilhança* não parece ser a única justificativa para o emprego dessa forma clássica de realismo. Outro propósito, velado e não menos importante, é o de *dissimular a crise de identidade comum a ele e a Macabéa*. Analisemos essa via de mão dupla.

Narrar de modo verossímil “as fracas aventuras” da retirante espezinhada implica rebaixar a linguagem, incorporando à narrativa gírias e bordões da cultura popular – uma vez comuns ao estrato social de que Macabéa faz parte – bem como

¹²⁹ Idem, p.11.

¹³⁰ Idem, p.12.

¹³¹ Idem, p.18.

¹³² Idem, p.29-30.

¹³³ Idem, p.13.

os discursos inócuos da publicidade e da cultura de almanaque que tanto fascinam a nordestina. Se também denúncia com vistas a expiar a culpa do representante da cultura letrada que nada fizera contra o fosso social do país – como sugere outro possível título do romance “A culpa é minha” –, implica ainda clareza e até certo didatismo a fim de embeber o leitor na miséria narrada (“[...] se houver algum leitor para essa história quero que ele se embeba da jovem assim como um pano de chão todo encharcado.”¹³⁴). Atitude um tanto arriscada, afinal pode-se – no mínimo – flertar com gêneros populares de narrativa, tais como o melodrama, cujo tom hiperbólico poderia solapar a seriedade e a complexidade do registro. Rodrigo, no entanto, parece não temer tais riscos, seguro de que poderá intervir caso algum brilho indesejado precipite-se na sua “matéria opaca” (“O que narrarei será meloso? Tem tendência mas então agora mesmo seco e endureço tudo.”¹³⁵). Um eventual sentimentalismo, portanto, seria tão somente a consequência indesejada do flerte premeditado com gêneros da cultura popular e não algum rastro de compadecimento dele em relação a Macabéa, de quem afirma não ter nenhuma piedade (“Eu bem avisei que era literatura de cordel, embora eu me recuse a ter qualquer piedade”¹³⁶). Nada pernicioso, portanto. Mas essa alteridade a princípio tão clara – mimetizada aqui pelo rebaixamento a uma linguagem demasiado oposta ao registro culto da língua ao qual Rodrigo está habituado – não tarda a revelar-se problemática. A começar pelo impasse apontado por Gilberto Figueiredo Martins, para quem a efetiva representatividade de Macabéa estará sempre sob suspeita, uma

¹³⁴ Idem, p.39.

¹³⁵ Idem, p.17.

¹³⁶ Idem, p.33.

vez que “a cultura dominante, erudita e letrada, pode, no máximo, carregar uma voz *sobre* o povo, mas não *do* povo (objeto de desejo renovadamente buscado, mas nunca alcançado)” (MARTINS, 2010, p.116). Ainda sob o diapasão das tensões sociais, Rodrigo tampouco pode firmar sua identidade enquanto artista pois – situado num hiato entre a elite financeira alheia às mazelas sociais e a massa de excluídos a quem busca, em vão, dar voz – não encontra seu lugar de intervenção na sociedade. Embora por razões distintas, ele se junta ao “nimbo” social em que vive a nordestina, corruptela incapaz de disfarçar a marginalidade de que padecem ambos. Quanto à diferença de gênero, trata-se de um componente essencial para entendermos as implicações da débil máscara interposta entre as Clarices (sujeito e autora implícita) e Macabéa. Clarice, que ao longo do romance atribui a Rodrigo frases repetidas por ela à exaustão, tais como a de que não se considerava intelectual¹³⁷, parece novamente falar por meio dele ao sublinhar a necessidade de que a saga da nordestina seja contada por um homem “porque escritora mulher pode lacrimejar piegas”¹³⁸. Compreendida unicamente sob esse viés, a frase sugere que Rodrigo seria um artifício de Clarice para dissimular a comisseração por uma realidade que ela conhecera de perto e, deste modo, ensaiar o distanciamento necessário à narração da história. Entendida, porém, no centro da maquinaria do romance – sob o viés de Rodrigo, portanto –, a frase sublinha a

¹³⁷ Rodrigo S.M.: “Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo.” (p.16). Tais palavras ecoam, entre outros textos de Clarice, a crônica “Intelectual? Não”, publicada em 1967 no *Jornal do Brasil*: “Outra coisa que não parece ser entendida pelos outros é quando me chamam de intelectual e eu digo que não sou. De novo, não se trata de modéstia e sim de uma realidade que nem de longe me fere. Ser intelectual é usar sobretudo a inteligência, o que eu não faço: uso é a intuição, o instinto.” (1999, p.147).

¹³⁸ Idem, p.14.

ambivalência do narrador uma vez que, pelas mãos da autora implícita, é levado a impregnar de subjetivismo a narrativa sobre Macabéa, incorrendo na pieguice preconceituosamente atribuída por ele a mulheres escritoras. Estratagema semelhante é utilizado em *Um sopro de vida* – escrito concomitante a *A hora da estrela*, porém publicado postumamente, em 1978 – no qual o personagem AUTOR opõe sua racionalidade ao subjetivismo de Ângela Pralini, personagem que está em vias de criar – “Ângela, ao contrário de mim, raramente raciocina” (LISPECTOR, 1999, p.37); “Ela é intuitiva, eu sou lógico”¹³⁹ –, mas na qual acaba por espelhar-se: “Estou falando eu ou está falando Ângela?”¹⁴⁰. A submissão incondicional do personagem AUTOR aos desígnios da autora implícita – entrevista por ele meio da frase “quanto a mim, sinto de vez em quando que sou o personagem de alguém”¹⁴¹ – é a mesma a que Rodrigo está sujeito. Desse modo, está implodida a racionalidade – masculina, segundo Rodrigo – com base na qual pretende manter as rédeas da narrativa. Não deixa de ser uma resposta irônica ao argumento disparatado de Álvaro Lins para justificar sua crítica ao primeiro romance de Clarice, *Perto do coração selvagem*. Segundo o crítico, a despeito de o “impessoalismo” caro à tradição realista não se ajustar muito bem aos “temperamentos femininos”, posto que “o fenômeno do narcisismo [...] é feminino no seu caráter essencial” (LINS, 1963, p.186), o autor não estaria livre da obrigação “de transfigurar a sua individualidade na obra independente e íntegra em si mesma.”. Tendo Clarice violado esse preceito – afinal, segundo Lins, “o que

¹³⁹ Idem, p.44.

¹⁴⁰ Idem, p.83.

¹⁴¹ Idem, p.29.

mais se destaca no livro é a personalidade de sua autora” – o romance estaria inacabado¹⁴². Ora, pode-se dizer que a presença ostensiva do narrador-escritor em *A hora da estrela* também sinaliza o inacabamento do romance, mas longe de ser senão, é virtude, pois dá forma à falácia de que o mundo e outrem cabem por inteiro e sem quaisquer transfigurações na maquinaria do romance.

3.1 PORTA VOZ DE SI

Para melhor analisarmos o modo com que a almejada clareza da história sobre Macabéa é perturbada pela ambivalência de Rodrigo – e, por intermédio dele, pela memória clariceana – recorreremos a terminologias utilizadas no capítulo interior; são elas: *consciência fabuladora* (lucubrações do narrador acerca do processo fabulatório) e *empresa fabuladora* (prosa ficcional em si, isto é, a execução de planos anteriormente esboçados pelo narrador). Cabe ainda, para mero efeito didático, dividir o romance em dois blocos: um *marcadamente digressivo* e outro *marcadamente narrativo*. O primeiro, que ocupa aproximadamente um terço do livro, é composto de trechos nos quais o hesitante Rodrigo, com base no foco narrativo em primeira pessoa, entremeia reflexões sobre sua condição de escritor e sobre as bases da história que está em vias de contar – natural, portanto, que concentre a maioria dos trechos de *consciência fabuladora*. O último, que ocupa os

¹⁴² Idem, p.186-189.

dois terços restantes, concentra a história sobre Macabéia narrada em terceira pessoa, de modo que reúne a maioria dos trechos de *empresa fabuladora*.

Esses blocos, no entanto, não raro se entrecruzam, a começar pela presença de trechos de *empresa fabuladora* mesmo antes de Rodrigo anunciar o início da história. Vejamos:

Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome.¹⁴³

[...]

Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando. Na verdade – para que mais que isso? O seu viver é ralo. Sim. Mas por que estou me sentindo culpado? E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça. Moça essa – e vejo que já estou quase na história – moça essa que dormia de combinação de brim com manchas bastante suspeitas de sangue pálido.¹⁴⁴

A menção à idade de Macabéia, que *a priori* deveria estar no segundo bloco, aparece aqui deslocada, entre parênteses, em meio a um claro exemplo de *consciência fabuladora*. No segundo excerto, emprega-se inicialmente o tempo presente para descrever a condição de Macabéia – proximidade com o presente da enunciação que se confirma no questionamento de Rodrigo a si, refletindo sobre uma possível culpa em relação à inocuidade da alagoana (“Mas por que estou me sentindo culpado? E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto

¹⁴³ Idem, p.15.

¹⁴⁴ Idem, p.23-24.

em benefício da moça”). Na frase seguinte, porém, a despeito de a retomada do termo “moça” promover a coesão com a anterior, a mudança temporal para o pretérito imperfeito (“moça essa que *dormia*¹⁴⁵ de combinação de brim com manchas bastante suspeitas de sangue pálido”) sinaliza uma guinada para a mesma forma narrativa que será utilizada na história – mudança, aliás, intuída pelo próprio narrador (“vejo que já estou quase na história”). Desse modo, num único excerto do primeiro bloco do romance, há três instâncias amalgamadas: o olhar sobre Macabéa com base no tempo presente, a autoanálise de Rodrigo e um trecho narrativo aos moldes da história que, segundo ele, ainda está por vir. Outros dados acerca da personagem são ainda revelados antes do início oficial, por assim dizer, da história; antes mesmo que saibamos o nome da personagem (“Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça”¹⁴⁶). Basta outro excerto, igualmente narrativo e precedido de *consciência fabuladora*, para que saibamos a origem, o grau de escolaridade e a profissão da personagem:

[...] limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Grifo nosso.

¹⁴⁶ Idem, p.19.

¹⁴⁷ Idem, p.15.

O procedimento é o mesmo do trecho analisado há pouco, ou seja, a coesão com base na retomada da última palavra da frase anterior – neste caso, o pronome “ela” – é incapaz de dissimular a nítida mudança de tom e perspectiva. A reflexão de Rodrigo acerca do pretendido distanciamento a ser imposto por ele à história que está por vir (“limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela”) é paradoxalmente justaposta a um trecho da história, haja vista a mudança de tempo e foco narrativo. Afora trechos narrativos, outros elementos presentes no primeiro bloco (*marcadamente digressivo*) antevêm o descontrole de Rodrigo ao contar a história sobre Macabéa. Embora tímidas, já aparecem, por exemplo, a expressão “Esqueci de dizer”, com a qual confessa fendas na narrativa (conforme vimos no primeiro capítulo), e as súbitas digressões nas quais questiona o que acabara de escrever sobre Macabéa: “E eis que fiquei agora receoso quando pus palavras sobre a nordestina. E a pergunta é: como escrevo?”¹⁴⁸.

Situado numa zona difusa entre sujeito e objeto da criação literária, Rodrigo invade a narrativa e é invadido por ela. A impossibilidade de se afirmar enquanto “eu” torna-o incapaz de enxergar o outro com nitidez (“O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo.”¹⁴⁹), o que em larga medida favorece sua arbitrariedade sobre a narrativa. Como bem analisou Daniela Kahn em estudo dedicado ao tema da alteridade na obra de Clarice

¹⁴⁸ Idem, p.18.

¹⁴⁹ Idem, p.19.

Lispector¹⁵⁰, “Essa tendência à invasão do espaço do outro [*em A hora da estrela*] não é senão o desconhecimento do próprio espaço” (KAHN, 2005, p.99). Isso posto, as bases do realismo formal, quando muito, só podem ensaiar a distinção entre Rodrigo e a matéria narrada, mas nunca estabelecê-la de fato. O foco narrativo em terceira pessoa e a linearidade temporal, por exemplo, estão sob suspeita desde o momento em que Rodrigo anuncia oficialmente o início da história:

Vou agora começar pelo meio dizendo que –

– que ela era incompetente. Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim. (Vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona.)¹⁵¹

A antecipação de informações sobre a personagem, conforme vimos, parece levá-lo à conclusão de que inicia a história “pelo meio”, contrariando um de seus propósitos. Do ponto de vista sintático, a conjunção “que” subordina a primeira oração da história (“– que ela era incompetente.”) a uma oração anterior cujo sujeito, bem sabemos, é Rodrigo (“Vou agora começar [...]”), o que a um só tempo evidencia o indesejado início *in media res* e põe em xeque a onisciência

¹⁵⁰ KAHN, Daniela Mercedes. *Via crucis do outro: Identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Associação editorial Humanitas, 2005.

¹⁵¹ Idem, p.24.

narrativa a ser empregada ao longo da história. “Início”, aliás, familiar ao leitor clariceano, haja vista a semelhança com as aberturas de *A paixão segundo G.H.* e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, iniciados, respectivamente, com seis travessões (“ – – – – – estou procurando, estou procurando. (LISPECTOR, 1998, p.11)) e uma vírgula (“ , estando tão ocupada,” (LISPECTOR, 1980, p.11)).

No que se refere ao assunto, o primeiro parágrafo “oficial” da história já apresenta a incomunicabilidade e a inocuidade de Macabéia, questões que implicam sérios problemas de representação, afinal como registrar falas e pensamentos de uma personagem “de parca palavra”, “extremamente muda” e que “não sabia de que jeito se pensava”? Tal impasse favorece o estreitamento entre narrador e matéria narrada pois, ante o vocabulário exíguo e a indolência de Macabéia, resta a Rodrigo recorrer a seu vocabulário privilegiado de homem das letras para melhor representá-la, como o faz neste excerto, em que “empresta” suas palavras para definir a condição de Macabéia: “Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim.”¹⁵². É natural, portanto, que falas e pensamentos de Macabéia sejam representados em sua maioria por via indireta, ou seja, prevalecem o discurso indireto em detrimento do discurso direto e a *psiconarração* em detrimento do *monólogo citado*¹⁵³. Mas uma vez que a condição da retirante é marcada pela subjetividade esmaecida, não parece haver melhor

¹⁵² Idem, p.25.

¹⁵³ A exemplo do capítulo anterior, faremos a análise da representação da consciência individual dos personagens com base nos termos cunhados por Dorrit Cohn em *Transparent minds – narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton University, 1978. Recapitulando: segundo a autora, a técnica da *psiconarração* consiste na representação dos pensamentos do personagem com base, exclusivamente, no discurso do narrador, enquanto o *monólogo citado*, com base no discurso interior do próprio personagem.

gatilho para que Rodrigo, “eu enviesado”, passe a falar de si mesmo, convertendo o propósito inicial de falar e pensar *por* Macabéa em falar e pensar *através* dela. Isso se repete diversas vezes ao longo do romance, ora explícita, ora veladamente, problematizando o emprego dessas técnicas. Analisemos.

[...] um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que Seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era *Humilhados e ofendidos*. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar?¹⁵⁴

Os pensamentos sobrevividos a Macabéa ao encontrar o livro abandonado pelo patrão são traduzidos e ordenados pelo narrador sobretudo na última frase do excerto. Se há algum resquício da voz interna de Macabéa, ele está apenas sugerido no brevíssimo trecho de discurso indireto livre (“para que lutar?”). Nota-se, portanto, o esforço em dar algum encadeamento lógico aos tímidos lampejos da personagem, configurando um clássico exemplo de *psiconarração*. Pouco antes, porém, Rodrigo supõe – desta vez com base em seu ponto de vista – outro raciocínio a que teria chegado Macabéa ao encontrar o livro (“Talvez tivesse [...] se definido numa classe social”), conclusão, a meu ver, improvável, pois, se a personagem sequer tem consciência de si, quiçá estaria hábil a vislumbrar uma consciência de classe – ela, para quem “aristocracia” talvez significasse uma graça alcançada. Isso problematiza sobremaneira a *psiconarração* pois, tendo em vista a inocuidade de Macabéa, o que a princípio seria uma tradução de um estado interior

¹⁵⁴ Idem, p.40.

da personagem mais parece *uma hipótese aventada pelo narrador com base no repertório sociocultural deste*. Algo semelhante ocorre no episódio em que, ao entrar na casa de Glória, Macabéa surpreende-se com a fartura de comida à mesa, realidade em tudo oposta à sua parca dieta, feita basicamente de cachorro quente, café e refrigerante.

E lá (pequena explosão) Macabéa arregalou os olhos. É que na suja desordem de uma terceira classe de burguesia havia no entanto o morno conforto de quem gasta todo o dinheiro em comida, no subúrbio comia-se muito.¹⁵⁵

O espanto de Macabéa deve-se principalmente ao fato de ter encontrado tamanha fartura na casa de alguém tão próximo a ela, mas essa proximidade jamais seria definida no âmbito de classe social; em suma, ela jamais diria que Glória pertence a “uma terceira classe de burguesia”. É novamente Rodrigo quem interpreta a situação *com base em seu ponto de vista*, em seu repertório sociocultural, quando deveria apenas representá-la. Seria, contudo, redutor entender esse fenômeno apenas como uma tentação a que teria sucumbido o escritor Rodrigo na tentativa de melhor situar a insciente Macabéa na escala social, ou seja, sublinhar a miséria da personagem ao mostrá-la abaixo inclusive de uma “terceira classe de burguesia”, uma vez que não dispõe da mesma fartura de alimentos encontrada na casa de Glória. Para melhor entender o processo, é necessário fazer recuos de perspectiva e salientar que Rodrigo, enquanto personagem, também é atravessado por palavras e idiosincrasias de outrem, no caso, da autora implícita, de modo que Macabéa é apenas o terceiro e último

¹⁵⁵ Idem, p.66.

estágio do complexo processo de replicação. Para ilustrar tal processo, analisemos outro exemplo de *psiconarração* no qual são descritos os pensamentos de Macabéa ao longo de suas viagens de ônibus para o trabalho:

Não sabia que meditava pois não sabia o que queria dizer a palavra. Mas parece-me que sua vida era uma longa meditação sobre o nada. Só que precisava dos outros para crer em si mesma, senão se perderia nos sucessivos e redondos vácuos que havia nela. Meditava enquanto batia à máquina e por isso errava ainda mais.¹⁵⁶

Em uma das poucas mudanças de foco narrativo desprovida de sinais gráficos em meio ao segundo bloco do romance – cumpre lembrar que ao longo da história sobre Macabéa a mudança de terceira para a primeira pessoa é amiúde sinalizada por meio de parênteses e espaços em branco –, Rodrigo tem a impressão de que a vida de Macabéa “era uma longa meditação sobre o nada” e de que a personagem “precisava dos outros para crer em si mesma”. O tom dubitativo e a mudança de foco narrativo (“parece-me”) certamente não são gratuitos pois a suposta natureza das meditações de Macabéa é, na verdade, a replicação de um trecho da já comentada dedicatória cujo “eu” sujeito das frases “Eu medito sem palavras e sobre o nada” e “preciso dos outros para me manter de pé”¹⁵⁷ é o problemático AUTOR, no qual estão borrados os contornos do narrador Rodrigo S.M. e da autora implícita Clarice Lispector. Se pensarmos sobretudo na última frase, a presença da autora implícita é ainda mais forte, na medida em que alude à *busca da realização do eu mediante sua transfiguração em outrem*, tema largamente trabalhado na obra clariceana e mimetizado nas falas de personagens.

¹⁵⁶ Idem, p.38.

¹⁵⁷ Idem, p.10.

Os exemplos são muitos. O mais imediato talvez seja a crônica “Em busca do outro”, publicada no *Jornal do Brasil* em 1968, cujo trecho dito pelo “eu” narrador: “[...] meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada.”¹⁵⁸ parece parafraseado por Rodrigo em “preciso dos outros para me manter de pé” e “É paixão minha ser o outro”¹⁵⁹. Desejo também explicitado pelo narrador da crônica “Mineirinho”, de 1962, “[...] eu quero ser o outro.” (LISPECTOR, 1980, p. 215) e posteriormente atribuído por Rodrigo S.M. ao personagem Olímpico de Jesus, namorado de Macabéa: “Ele tinha fome de ser outro”¹⁶⁰.

Esse trânsito de frases e excertos entre as obras é muito comum em Clarice. Basta lembrar a pergunta central de Joana, protagonista de *Perto do coração selvagem* – “Quem sou eu?” –, que reverbera, com implicações distintas, em diversos personagens clariceanos até chegar à pária social Macabéa – “quem sou eu? Assustou-se tanto que parou completamente de pensar.”¹⁶¹. Este fenômeno salta aos olhos sobretudo ao compararmos crônicas escritas no final dos anos 1960 e fragmentos de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, publicado em 1969, romance que, nas palavras de Vilma Arêas, “inaugura [na obra de Clarice] os livros feitos de reaproveitamentos ou de autocitação”¹⁶². Não apenas frases, mas longas passagens transitam entre crônica e romance, ora idênticas, ora minimamente alteradas. Embora não se saiba qual o texto matriz, o fato é que a publicação das

¹⁵⁸ Idem, p.119.

¹⁵⁹ Idem, p.29.

¹⁶⁰ Idem, p.65.

¹⁶¹ Idem, p.32.

¹⁶² Idem, p.36.

crônicas precede à do romance, de modo que adotaremos essa ordem em nossa análise. Comparemos inicialmente um trecho da crônica “Anonimato”, de 10 de fevereiro de 1968, a uma fala do personagem Ulisses, de *Uma aprendizagem*:

“Anonimato”:

O anonimato é suave como um sonho. Eu estou precisando desse sonho. Aliás eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada. Há coisas que nunca escrevi, e morrerei sem tê-las escrito. Essas por dinheiro nenhum. *Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio.*¹⁶³

Ulisses em *Uma aprendizagem*:

– Bem tranquila, Lóri, vá bem tranqüila. Mas cuidado. É melhor não falar, não me dizer. *Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio.* Por que é que você olha tão demoradamente cada pessoa?¹⁶⁴

Como se vê, as passagens destacadas são idênticas. No que se refere à crônica, não é tarefa das mais árduas encontrar nela elementos biográficos de Clarice, pois, conforme vimos rapidamente no primeiro capítulo, a falta de dinheiro obrigava a autora a escrever a despeito da inspiração minguada. Desse modo, a interpretação mais imediata para este intercâmbio de textos é vê-lo como sintoma dessa crise. O que nos interessa, no entanto, é o fato de a autora implícita replicar –

¹⁶³ Idem, 75-76. Grifo nosso.

¹⁶⁴ Idem, 74-75.

deliberadamente e sem quaisquer alterações – um longo trecho enunciado *em primeira pessoa* pelo narrador da crônica (a quem está nitidamente ligado) na fala de um personagem de romance, fala esta mediada por um *narrador onisciente*. Mas por ora fiquemos apenas com a exposição do viés analítico, voltaremos a ele no momento oportuno.

Agora acompanhemos casos em que o reaproveitamento de textos implicou alterações que, embora mínimas, são de extrema valia para nossa análise. Citemos um fragmento da crônica “Enquanto vocês dormem”, publicada em 18 de maio de 1968, e outro presente na segunda parte de *Uma aprendizagem* intitulada “Luminescência”:

“Enquanto vocês dormem”:

Tomei uma xícara de café, já que não ia dormir mesmo. Botei açúcar demais, e o café ficou horrível. Ouço o barulho das ondas do mar se quebrando na praia. Esta noite está diferente porque, enquanto vocês dormem, estou conversando com vocês. Interrompo, vou ao terraço, olho a rua e a nesga de praia e o mar. Está escuro. Tão escuro. Penso em pessoas de quem eu gosto: estão todas dormindo ou se divertindo. É possível que algumas estejam tomando uísque. Meu café então se transforma em mais adocicado ainda, em mais impossível ainda. E a escuridão se torna tão maior.¹⁶⁵

Uma aprendizagem:

Já que não tinha sono, foi à cozinha esquentar o café. Pôs açúcar demais na xícara e o café ficou horrível. Isto levou-a a uma realidade mais cotidiana. Descansou um pouco de ser.

¹⁶⁵ Idem, 104.

Ouvia o barulho das ondas do mar de Ipanema se quebrando na praia. Era uma noite diferente, porque enquanto Lóri pensava e duvidava, os outros dormiam. Foi à janela, olhou a rua com seus raros postes de iluminação e o cheiro mais forte do mar. Estava escuro para Lóri. Tão escuro. Pensou em diversas pessoas conhecidas: estavam dormindo ou se divertindo. Algumas estavam bebendo uísque. Seu café então se transformou em mais adocicado, ainda, em mais impossível ainda. E a escuridão dos solitários se tornou tão maior.¹⁶⁶

Grosso modo, as diferenças são de foco narrativo e temporalidade: a crônica é narrada em primeira pessoa com base no tempo presente (“*Ouçô* o barulho das ondas do mar se quebrando na praia. Esta noite *está* diferente porque, enquanto vocês *dormem*, *estou* conversando com vocês.”), ao passo que o fragmento do romance é narrado em terceira pessoa com base no passado (“*Ouvia* o barulho das ondas do mar de Ipanema se quebrando na praia. *Era* uma noite diferente, porque enquanto Lóri *pensava* e *duvidava*¹⁶⁷, os outros dormiam.”). Cumpre acrescentar que, enquanto na crônica o sujeito das ações é o “eu” narrador, esta função no romance cabe à personagem Lóri. Tal mudança de sujeitos – acompanhada das mesmas alterações de tempo e foco narrativo – salta ainda mais aos olhos ao compararmos a já referida crônica “Em busca do outro” a outro trecho de *Uma aprendizagem*:

“Em busca do outro”:

Não é à toa que entendo os que buscam caminho. Como busquei arduamente o meu! E como hoje busco com sofreguidão e aspereza o meu melhor modo de ser, o meu atalho, já que não

¹⁶⁶ Idem, p.80.

¹⁶⁷ Grifo nosso.

ousou mais falar em caminho. Eu tinha querido. O Caminho, com letra maiúscula, hoje me agarro ferozmente à procura de um modo de andar, de um passo certo. Mas o atalho com sombras refrescantes e reflexo de luz entre as árvores, o atalho onde eu seja finalmente eu, isso eu não encontrei. Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada.¹⁶⁸

Uma aprendizagem:

Não era à toa que ela entendia os que buscavam caminho. Como buscava arduamente o seu! E como hoje buscava com sofreguidão e aspereza o seu melhor modo de ser, o seu atalho, já que não ousava mais falar em caminho. Agarrava-se ferozmente à procura de um modo de andar, de um passo certo. Mas o atalho com sombras refrescantes e reflexo de luz entre as árvores, o atalho onde ela fosse finalmente ela, isso só em certo momento indeterminado da prece ela sentira. Mas também sabia de uma coisa: quando estivesse mais pronta, passaria de si para os outros, o seu caminho era os outros. Quando pudesse sentir plenamente o outro estaria salvo e pensaria: eis o meu porto de chegada.¹⁶⁹

Salvo mínimas alterações, a crônica está integralmente presente no romance. O “eu” repetido a exaustão (“[...] o atalho onde *eu*¹⁷⁰ seja finalmente *eu*, isso *eu* não encontrei”) cede lugar a Lóri, referida na terceira pessoa por meio do pronome “ela” (“o atalho onde *ela* fosse finalmente *ela*, isso só em certo momento indeterminado da prece *ela* sentira.”). Afora sublinhar as adaptações de ordem

¹⁶⁸ Idem, 118-119.

¹⁶⁹ Idem, p.59.

¹⁷⁰ Grifo nosso.

formal, o cotejo dos dois últimos excertos permite-nos acompanhar em grande escala como a autora implícita replica em Lóri a busca por identidade a princípio creditada ao “eu” narrador da crônica, fenômeno cuja implicação é de extrema valia para nosso estudo. Lóri é o estágio final de uma busca incessante de realização do eu mediante sua transfiguração em outrem, isto é, a autora implícita transfigura-se no “eu” da crônica e posteriormente em Lóri, mas esta, por sua vez, continua a empreender tal busca. Em outras palavras, a protagonista de *Uma aprendizagem* é a um só tempo sujeito e objeto dessa busca, tal o são tantos eus clariceanos. Ocorre, porém, que essa tensão só se constitui mediante uma análise que exceda os limites do romance, de modo que, no âmbito estritamente interno da obra, não se configuram, a meu ver, quaisquer problemas para representação da personagem.

À luz de tais exemplos, voltemos a *A hora da estrela*. Podemos dizer que os processos são os mesmos. No que se refere à replicação de trechos em primeira pessoa em outro “eu” enunciador, citemos o episódio em que Rodrigo imagina Macabéa falando por si e sobre si – em discurso direto, portanto:

[...] Quisera eu tanto que ela abrisse a boca e dissesse:

– Eu sou sozinha no mundo e não acredito em ninguém, todos mentem, às vezes até na hora do amor, eu não acho que um ser fale com o outro, a verdade só me vem quando estou sozinha.
[...]

(Vejo que tentei dar a Maca uma situação minha: eu preciso de algumas horas de solidão por dia senão “me muelo”).

Quanto a mim, só sou verdadeiro quando estou sozinho.¹⁷¹

¹⁷¹ Idem, 68-69.

A forma e o conteúdo da suposta voz própria de Macabéa não tardam a se revelarem demasiado familiares a Rodrigo. Para além da confessada igualdade de situações (“Vejo que tentei dar a Maca uma situação minha”), o trecho final da fala que deseja “ouvir” da boca de Macabéa (“a verdade só me vem quando estou sozinha”) é praticamente idêntico àquele contido na frase com que abre um parágrafo pouco depois (“só sou verdadeiro quando estou sozinho”). Quanto à replicação de trechos mediante alteração de foco narrativo, basta lembrarmos, conforme analisado há pouco, a replicação indireta de um fragmento da dedicatória num suposto pensamento de Macabéa: mínimas, as mudanças são basicamente de foco narrativo (da primeira para terceira pessoa), tempo base (do presente para o passado) e perspectiva (de Rodrigo para Macabéa).

As implicações, no entanto, são profundamente distintas. Em *Uma aprendizagem*, o intercâmbio com a crônica, a meu ver, é antes sintoma da angústia criativa vivida por Clarice à época do que propriamente um elemento-chave para o entendimento da obra. Pode-se, é claro, aventar interpretações centradas nas relações entre biografia e criação literária, como o faz, por exemplo, Lícia Manzo¹⁷²; mas no âmbito estritamente literário, esse intercâmbio de textos não promove qualquer sismo no processo de composição do romance. Grosso modo, trata-se de uma mera conversão: se, ao serem transpostos para o romance, os fragmentos extraídos das crônicas são ditos diretamente pelos personagens, então permanecem a primeira pessoa e o tempo presente; se ditos indiretamente pelo narrador, empregam-se o discurso indireto e, por conseguinte, o tempo

¹⁷² MANZO, Lícia. *Era uma vez: EU – A não ficção na obra de Clarice Lispector*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2001.

passado. Em *A hora da estrela*, contudo, esse processo surge engenhosamente tensionado. Mais um personagem, mais “eu” clariceano, Rodrigo está sujeito a replicar – tal Ulisses, de *Uma aprendizagem*, e outros tantos eus – trechos e motivos que perpassam a memória clariceana. Ocorre que essa condição incontornável não é nada compatível com seu outro papel dentro da obra – o de narrador – pois, uma vez que as palavras (seu “material básico”) lhe atravessam, não há como promover a distinção segura entre criador e criatura, inviabilizando, portanto, a onisciência novecentista. Esse argumento, a meu ver, derruba a ideia de que Rodrigo replica deliberadamente suas palavras em Macabéa. É paradoxalmente graças a esse fracasso, a esse “esvaziamento do eu” – para lembrar a feliz expressão de Benedito Nunes a propósito do narrador de *A hora da estrela* – que acompanhamos por dentro a dramatização do processo narrativo, a urdidura de um romance que se faz moderno pelo avesso, pela busca falhada dos moldes da tradição realista.

3.2 OUVINTE COMPASSIVO

Dado o inacabamento do “eu” narrador, qualquer via escolhida para representar Macabéa terá como destino o estreitamento entre ele e a matéria narrada. Se o emprego da *psiconarração* e do discurso indireto não são capazes de blindar Rodrigo da retirante pois, conforme vimos, o assumido dever de falar *por* ela converte-se amiúde em falar *através* dela (“Porque há o direito ao grito. /

Então eu grito.”¹⁷³), não caberá ao *monólogo citado* e ao discurso direto livrá-lo deste infortúnio. A sintaxe comedida e o tom seco que Rodrigo busca imprimir à narrativa não passam incólumes ao contato direto com a fala e o imaginário tacanhos da personagem. Além disso, ao permitir que a personagem fale e pense diretamente sobre a própria penúria, Rodrigo enseja um pernicioso compadecimento seu em relação a ela, terminando por desdizer a outrora inabalável frieza (“eu não tenho piedade do meu personagem principal”¹⁷⁴/“Sim, estou apaixonado por Macabéa a minha querida Maca”¹⁷⁵). Analisemos inicialmente um excerto no qual o estado interior de Macabéa é representado de modo híbrido, ou seja, em que estão conjugados o *monólogo citado* e a *psiconarração*.

[...] um dia viu num botequim um homem tão, tão, tão bonito que — que queria tê-lo em casa. Deveria ser, como — como ter uma grande esmeralda-esmeralda-esmeralda num estojo aberto. Intocável. Pela aliança viu que ele era casado. Como casar com-com-com um ser que era para-para-para ser visto, gaguejava ela no seu pensamento. Morreria de vergonha de comer na frente dele porque ele era bonito além do possível equilíbrio de uma pessoa.¹⁷⁶

O narrador se faz presente ora como mediador dos pensamentos (“gaguejava ela no seu pensamento”), ora traduzindo-os, ajustando-os a uma sintaxe narrativa (“Pela aliança viu que ele era casado.”), ora novamente emprestando expressões para talvez melhor defini-los, afinal é improvável atribuir a Macabéa a autoria da expressão “bonito além do possível equilíbrio de uma

¹⁷³ Idem, p.13.

¹⁷⁴ Idem, p.13.

¹⁷⁵ Idem, p.68.

¹⁷⁶ Idem, p.41.

pessoa.”. Há, contudo, alguns exemplos da fala interior da personagem, sobretudo as palavras gaguejadas em sua mente (“tão, tão, tão”, “com-com-com” e “para-para-para”) e até um trecho maior – devidamente separado por travessão – no qual Macabéa compara o suposto privilégio de ter aquele homem bonito à posse de “uma grande esmeralda-esmeralda-esmeralda num estojo aberto”. Decerto que o narrador aqui não permite que a sintaxe monológica da personagem se espraie pelo texto, feito o primeiro parágrafo de *Perto do coração selvagem*, em que, para usar a expressão de Rodrigo, a gagueira mental da personagem Joana é acompanhada de sua dificuldade em organizar impressões sonoras ouvidas na infância “A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa.” (LISPECTOR, 1998, p.13). Mas o pouco do discurso mental de Macabéa a que temos acesso já nos permite notar o tom hiperbólico (“tão, tão, tão bonito”) dado por ela aos momentos de revelação, o que talvez explique a cautela de Rodrigo, tendo em vista sua intenção em manter sua narrativa alheia a qualquer exagero melodramático.

Esse tom hiperbólico de Macabéa reaparece logo na página seguinte em discurso direto, desta vez relacionado à alegria da personagem em ter passado um dia inteiro sozinha no quarto de pensão compartilhado com quatro balconistas das Lojas Americanas, ocasião em que usufruíra da solidão e dançara e rodopiara ao som do rádio a pilha. Terminado o dia, porém ainda enlevada, afirma em frente ao espelho: “– Ah, mês de maio, não me largues nunca mais! (Explosão), foi a sua

íntima exclamação, no dia seguinte, 7 de maio [...]”¹⁷⁷. Ao retomar a narração no parágrafo seguinte, Rodrigo não parece ter sido capaz de blindar sua linguagem do referido tom meloso: “Nesta manhã de dia 7, o êxtase inesperado para o seu tamanho pequeno corpo. A luz aberta e rebrilhante das ruas atravessava a sua opacidade. Maio, mês dos véus de noiva flutuando em branco.”¹⁷⁸. Ora, o adjetivo “rebrilhante” não parece bem-vindo em uma prosa que se propunha seca, tampouco a imagem sugerida na frase final, clichê facilmente encontrável em folhetins melodramáticos. Tudo leva a crer que se trata de uma contaminação a contragosto, o que de modo algum deve ser confundido com o propalado falar simples (“Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência.”¹⁷⁹), de que são exemplos um sem número de expressões da cultura popular incorporadas à narrativa, a meu ver, deliberadamente: “Com dois anos de idade lhe haviam morrido os pais de febres ruins no sertão de Alagoas, *lá onde o diabo perdera as botas*”¹⁸⁰, “Mas nunca se sabe, *quem espera sempre alcança*.”¹⁸¹, “Essa economia lhe dava alguma segurança pois, *quem cai, do chão não passa*.”¹⁸², “Ele, para impressionar Glória e *cantar logo de galo*”¹⁸³; afora vícios de linguagem típicos do registro baixo da língua: “Quando dormia, quase *que* sonhava *que*”¹⁸⁴, “[...] seu organismo estava seco *quem nem* saco meio vazio de torrada

¹⁷⁷ Idem, p.42.

¹⁷⁸ Idem, p.42.

¹⁷⁹ Idem, p.15.

¹⁸⁰ Idem, p.28. Grifo nosso.

¹⁸¹ Idem, p.37. Grifo nosso.

¹⁸² Idem, p.34. Grifo nosso.

¹⁸³ Idem, p.65. Grifo nosso.

¹⁸⁴ Idem, p.34. Grifo nosso.

esfarelada.”¹⁸⁵, “*Que tinha* seus pensamentos, *isso lá tinha*.”¹⁸⁶. Tal contaminação involuntária, por si só nociva à objetividade do registro, enseja outro empecilho ainda maior ao sucesso da empresa de Rodrigo: o compadecimento dele em relação à personagem. Em meio à narração direta de algumas situações em que Macabéa é espezinhada, Rodrigo parece forçado, quiçá “por motivos de força maior”, a abdicar do papel de mediador e compadecer-se. Não raro, nessas ocasiões o seu discurso aparece nitidamente impregnado do “tom meloso”, sublinhando a perda dos esteios da narrativa. Lembremos, por exemplo, da crueldade a que é submetida Macabéa ao ser deixada por Olímpico de Jesus:

– Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer. Me desculpe se eu lhe ofendi, mas sou sincero. Você está ofendida?

– Não, não, não! Ah por favor quero ir embora! Por favor me diga logo adeus!

Neste ponto, Rodrigo intervém:

É melhor eu não falar em felicidade ou infelicidade – provoca aquela saudade *desmaiada e lilás, aquele perfume de violeta, as águas geladas da maré mansa em espumas pela areia*. Eu não quero provocar porque dói.¹⁸⁷

A intrusão sugere que uma possível incursão no estado interior da personagem imediatamente após ter sido humilhada por Olímpico seria penosa para Rodrigo: “Eu não quero provocar porque dói”. O compadecimento é

¹⁸⁵ Idem, p.38. Grifo nosso.

¹⁸⁶ Idem, p.46. Grifo nosso.

¹⁸⁷ Idem, p.60. Grifo nosso.

tamanho, que os sentimentos são descritos com base na dicção melodramática a que Macabéa estava habituada, ela que aprendera na Rádio Relógio “que se devia ter alegria de viver” e que chorara sem saber por que ao som de “*Una furtiva lacrima*”. Fosse uma descrição do estado interior da personagem, não haveria qualquer problema para a instância narrativa; ao contrário, seria um valioso recurso de verossimilhança aos moldes do realismo canônico. No entanto, trata-se da descrição do estado interior do narrador com base no referencial linguístico-cultural da personagem, o que sublinha a incapacidade de Rodrigo manter-se alheio em relação a ela.

Cabe ainda citar a visita de Macabéa ao médico, motivada por uma indisposição possivelmente causada pelo excesso de doces que comera na casa de Glória. Ao longo da cena, Rodrigo narra feito um narrador onisciente novecentista – medeia diálogos, tem livre acesso à consciência dos personagens (“O médico olhou-a e bem sabia que ela não fazia regime para emagrecer”; “Ela nada entendeu mas pensou que o médico esperava que ela sorrisse. Então sorriu”) e sabe, inclusive, o que indiciam o suor, a gordura excessiva e o cacoete do médico (“Esse médico não tinha objetivo nenhum. A medicina era apenas para ganhar dinheiro e nunca por amor à profissão nem a doentes”¹⁸⁸), tal o professor “gordo” e de “ombros contraídos” do conto clariceano “Os desastres de Sofia”, que “passara pesadamente a ensinar no curso primário” (LISPECTOR, 1977, p.11). O comportamento condenável do médico aliado à gritante ignorância de Macabéa – que ao ouvir o diagnóstico de início de tuberculose, simplesmente agradece

¹⁸⁸ Idem, p.67.

“Muito obrigada, sim?” – seguem apenas mediados, mas ao final da cena, Rodrigo intervém novamente. Acompanhemos:

O médico simplesmente se negou a ter piedade. E acrescentou: quando você não souber o que comer faça um espaguete bem italiano.

E acrescentou com um mínimo de bondade a que ele se permitia já que se considerava também injustiçado pela sorte:

– Não é tão caro assim...

– Esse nome de comida que o senhor falou eu nunca comi na vida. É bom?

– Claro que é! Olhe só a minha barriga! Isso é resultado de boas macarronadas e muita cerveja. Dispense a cerveja, é melhor não beber álcool. Ela repetiu cansada:

– Álcool?

– Sabe de uma coisa? Vá para os raios que te partam!

Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiura e anonimato total pois ela não é para ninguém. Apaixonado por seus pulmões frágeis, a magricela.[...]”¹⁸⁹

Ao que parece, a objetividade narrativa dissimulava uma tensão em curso. Embora se mostrasse apenas narrador observador, Rodrigo no fundo não o era, afinal não conseguiu manter-se alheio a Macabéa – tivera inclusive reações físicas à cena, como revela duas páginas adiante (“O médico me enojou com sua cerveja”¹⁹⁰). Vê-la e ouvi-la em ação é penoso para Rodrigo, é um sofrimento intolerável. Decerto que, ao contrário do comentário de Rodrigo posposto à narração do rompimento do namoro entre Macabéa e Olímpico, seu discurso não parece contaminado pelo referido tom melodramático, mas a comisseração é

¹⁸⁹ Idem, p.68.

¹⁹⁰ Idem, p.70.

flagrante. Com efeito, a cena não é apenas a representação da consulta médica de uma moça que só comia cachorro-quente, mas sobretudo o retrato de uma “inocência pisada”, para lembrar a fala de Clarice a Julio Lerner a propósito do enredo do livro: “[é] a história de uma moça, tão pobre que só comia cachorro quente. Mas a história não é isso, é sobre uma inocência pisada, de uma miséria anônima”¹⁹¹.

Se remontarmos uma vez mais às crônicas, veremos que é comum em Clarice esse *intercâmbio de identidades entre o narrador e o outro via comiseração*. Pensemos na já citada crônica “Mineirinho” (a propósito, um dos textos mais estimados pela autora¹⁹²) cujo título alude a um bandido brutalmente assassinado pela polícia carioca em 1962: na medida em que são narrados cada um dos 13 tiros disparados à queima-roupa contra Mineirinho, o narrador percorre um itinerário de sentimentos cujo destino é a mais completa identificação com o outro:

[...] Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo

¹⁹¹ LERNER, Júlio. *A última entrevista de Clarice Lispector*. Shalom. São Paulo: Ano XXVII. (296) 62 – 69 jun./ago.

¹⁹² Questionada por Julio Lerner, qual era, entre os diversos trabalhos da autora, ou seu “filho predileto”, afirmou Clarice:

“O ovo e a galinha”, que é um mistério para mim. Uma coisa que eu escrevi sobre um bandido, um criminoso chamado Mineirinho, que morreu com três balas quando uma só bastava. E que era devoto de São Jorge e que tinha uma namorada.” (Idem, n.p.)

chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina — porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro¹⁹³.

O efeito provocado no narrador da crônica pela menção aos tiros disparados contra Mineirinho é semelhante àquele provocado em Rodrigo S.M pela narração direta da humilhação a que é submetida Macabéa. Ambos não conseguem ficar passivos ao sofrimento crescente de outrem, a tal ponto de suas identidades se confundirem com as dos personagens. No âmbito da estrutura narrativa, contudo, esse compadecimento não implica qualquer abalo para a crônica, gênero subjetivista por essência, tanto que o narrador já manifestara tal sentimento na primeira linha do texto (“suponho que é em mim [...] que devo procurar porque está doendo a morte de um facínora”¹⁹⁴). Não, há, portanto, mudança de foco narrativo e de perspectiva. No romance, contudo, esse sentimento do narrador em relação a Macabéa abala severamente a instância narrativa da história ao escancarar o falseamento da onisciência. Por outro lado, se pensarmos a crônica não apenas isoladamente, mas dentro de seu contexto de publicação, veremos que a perturbação à objetividade inequívoca de determinados gêneros textuais – algo caro a Clarice – também se faz presente, afinal o texto foi originalmente publicado em jornal, mesmo veículo de comunicação que – fiel ao preceito jornalístico da imparcialidade – noticiara fria e detalhadamente a morte do bandido: “Treze vezes varado por disparos de metralhadoras ‘Ina’ e trajando blusão verde, calça preta e meias azuis, ‘Mineirinho’ foi jogado morto no capinzal existente a 5 metros do meio-fio do quilômetro 4 da estrada Grajaú-Jacarepaguá.” (*Diário de notícias*, 1º

¹⁹³ Idem, p.216.

¹⁹⁴ Idem, p.215.

de maio de 1962¹⁹⁵). Pensemos ainda na crônica “Cinco relatos e um tema”, de 26 de julho de 1969. Para além da semelhança com *A hora da estrela* sugerida de chofre pela multiplicidade de títulos possíveis (“Esta história poderia chamar-se *As estátuas*. Outro nome possível é *O assassinato*. E também *Como matar baratas*”¹⁹⁶), a crônica também apresenta o progressivo estreitamento entre narrador e matéria narrada por via do intercâmbio de identidades. A despeito do foco narrativo em primeira pessoa, a história inicial é narrada de modo claro, sucinto e objetivo, isenta de qualquer condolência por parte do narrador: é exposto um problema (“Queixei-me de baratas.”), um possível plano para saná-lo (“Que misturasse, em partes iguais, açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas”) e, por fim, a execução do plano (“Assim fiz. Morreram.”¹⁹⁷). Na segunda, porém, a julgar pelo título *O assassinato*, as baratas deixam de ser a simples causa da queixa do narrador para tornarem-se vítimas de um crime, humanização que se confirma por meio do estreitamento entre elas e o narrador – este passa à condição de assassino na medida em que trama a própria morte: “Como era para baratas espertas *como eu*”¹⁹⁸, espalhei habilmente o pó [...]”. A terceira história, intitulada *Estátuas*, está centrada na cena das baratas mortas, comparadas às vítimas petrificadas pelo Vesúvio “Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia”¹⁹⁹. Embora as baratas estejam inequivocamente humanizadas, resta ainda um ínfimo traço de distanciamento do narrador ao

¹⁹⁵ In WEGUELIN. J. M. *O Rio de Janeiro através dos jornais*. S. d. Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/rionosjornais/rj45.htm>>

¹⁹⁶ Idem, 214.

¹⁹⁷ Idem, 214.

¹⁹⁸ Grifo nosso

¹⁹⁹ Idem, p.215.

observá-las: “[...] sem nem sequer ter tido a intuição de um molde interno que se petrificava! – essas de súbito se cristalizam [...]”²⁰⁰, mas que não tarda a ser desmentido pela história seguinte: “estremeci [...] ao aviso do gesso que seca: o vício de viver que rebentara meu molde interno”²⁰¹. Trocando em miúdos, o “de-dentro” das baratas, enunciado na primeira história, passa a ser o “meu molde interno” do “eu” narrador, síntese perfeitamente definível pela frase de Rodrigo, “a morte é um encontro consigo”²⁰².

Não bastassem as tensões internas à obra – haja vista a incomunicabilidade e a miséria existencial de Macabéa, por si só entraves à representação de uma protagonista de romance – o fato de Rodrigo ser atravessado à revelia pela memória clariceana, conforme vimos, furta-lhe a possibilidade de se firmar enquanto “eu” e assim de se distinguir plenamente de outrem. Isso posto, no âmbito da representação indireta, a *psiconarração* e o discurso indireto de nada lhe servem para a instauração plena da onisciência pois excedem-lhe as palavras por meio das quais busca empreender tais técnicas. No âmbito da representação direta, a despeito do abismo linguístico-cultural interposto entre ele e Macabéa, as falas e pensamentos mingua-dos da personagem são o bastante para que Rodrigo se confunda com a ela, pois – “eus clariceanos” que o são – ambos estão sujeitos a replicar motivos caros à memória clariceana, sobretudo a *incompletude do eu* e a *insciência da própria condição*. Nem mesmo o desfecho em “gran finale”, tal Rodrigo planejara, é capaz de asseverar sua condição de escritor e, por conseguinte,

²⁰⁰ Idem, p.215.

²⁰¹ Idem, 216.

²⁰² Idem, p.86.

sua identidade. Ao contrário, apenas ratifica a espantosa circularidade da obra clariceana, pois o desenlace que acredita ter imposto à história de Macabéa já fora em grande medida pressagiado pela também fabuladora Joana, primeira protagonista de Clarice: “Já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessa o corpo de Arlete, matava-a”²⁰³. Até mesmo o traço mais marcante do comportamento de Rodrigo já estava em Joana, ela que “sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura”²⁰⁴. Ironia quiçá premeditada pela autora implícita, basta a flexão de gênero para fazer de Rodrigo – ignorante de sua sujeição à memória clariceana – o sujeito perfeito da frase com que ele(?) caracterizara a nordestina: “Por ser ignorante era obrigado na datilografia a copiar lentamente letra por letra”.

²⁰³ Idem, p.14-5.

²⁰⁴ Idem, p.15.

CAPÍTULO IV – ITINERÁRIOS DA MEMÓRIA

Neste breve capítulo, concluiremos nosso estudo comparado com base na análise das semelhanças e diferenças no processo de desestabilização das empresas de Malone e Rodrigo S.M. via impregnação pela memória textual. À luz dos argumentos desenvolvidos nos dois capítulos anteriores, privilegiaremos aspectos como a presença dos autores implícitos nos romances, as máscaras que separam Malone e Rodrigo S.M. de seus personagens e o abalo da forma que ambos propunham impor às histórias narradas por eles.

A presença da memória textual em *Malone meurt* é mais flagrante do que em *A hora da estrela*. A começar pelo fato de o romance de Beckett ser o segundo de uma trilogia – a célebre trilogia do silêncio, também chamada de trilogia do pós-guerra – de modo que o diálogo com o livro anterior, *Molloy*, salta aos olhos do leitor beckettiano. Conforme vimos no segundo capítulo deste estudo, frases inteiras do personagem Molloy são reproduzidas integralmente por Malone, afora o cenário em que se encontram – ambos num quarto escuro – e incontáveis elementos biográficos do primeiro replicados no segundo – os pertences, a deambulação pela floresta, as agressões perpetradas e sofridas. Tamanho estreitamento, alheio de Malone, em muito explica a densa névoa que paira sobre ele, incerto sobre a própria experiência e sobre a origem dos pertences à sua volta: “Que non, rien de tout cela n’est à moi. Mais le cahier est à moi, je ne peux pas

expliquer. Les deux crayons donc, le cahier et puis le bâton, que je n'avais pas non plus en venant ici, mais que je considère comme m'appartenant.”²⁰⁵. Num primeiro momento, há portanto uma nítida continuidade do processo de claudicância do narrador em primeira pessoa iniciado em *Molloy*. Contudo, mediante exame detido, vimos que o diálogo de *Malone meurt* com a memória beckettiana ultrapassa o romance que o precede, a começar pelo solipsismo e inércia do protagonista, já caros a Murphy – herói do romance homônimo, primeiro de Beckett – e estendidos a outros tantos personagens da prosa e teatro do autor, passando pelo embate contra os padrões de representação do realismo formal, presente já em alguma medida nos contos de *More pricks than kicks*, de 1934. Desse modo, quando de sua publicação, o romance era o cimo do projeto beckettiano de *literatura da despalavra*, ou seja, o de “cavar [na linguagem] um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – comece a atravessar” (BECKETT, 1937, apud ANDRADE, 2001, p.169), para lembrar algumas de suas palavras na tão citada carta a Axel Kaun. Ora, os tantos *faux départs* de Malone seguidos de retornos a um eu esvaziado – instância narrativa implodida – são claras respostas a esse voto beckettiano, sinalizando sua condição de títere nas mãos do autor implícito. Já em *A hora da estrela*, a impregnação de Rodrigo S.M. pela memória textual é mais velada (muito embora incontestemente, conforme expusemos no capítulo anterior). Isso se deve sobretudo à guinada de tom e estilo em relação a livros anteriores. Exceção feita

²⁰⁵ Idem, 121. Tradução: “Não, nada de tudo isso é meu. Mas o caderno é meu, não consigo explicar. Os dois lápis então, o caderno e depois o bastão, que também não tinha ao vir para cá, mas que considero como se me pertencesse. Já devo tê-lo descrito.” (Idem, p.104)

aos contos de *A via crucis do corpo*, cujas sintaxe simples e linguagem despolida (por vezes acompanhadas do flerte com gêneros populares de narrativa) reaparecem em *A hora da estrela*, a aridez e linearidade que Rodrigo S.M. busca impor à saga de Macabéa, uma pária social, destoam sobremaneira do lirismo incontido e enredo tênue do inclassificável *Água viva* e dos malabarismos estilísticos algo gratuitos do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Todavia, vimos que, contra seus desígnios, Rodrigo amiúde perturba a narrativa com sua “loquacidade atormentada” – para lembrar a feliz expressão de Vilma Arêas – e a inunda de motivos caros à memória clariceana – com destaque para a crise do eu, já presente em *Perto do coração selvagem* – sublinhando a relação, por assim dizer, umbilical com a poética da nossa escritora maior. Feito Macabéa, que às vésperas da morte abraça o próprio corpo à cata de identidade reverberando em sua mente “eu sou, eu sou, eu sou. Quem era, é que não sabia”²⁰⁶, *A hora da estrela* empreende um duplo movimento reflexivo em busca de constituir-se: expõe, sob o prisma do impasse, a própria arquitetura narrativa e, em âmbito maior, remonta a questões-chave que perpassam toda a obra de Clarice.

No que tange à presença de elementos biográficos de Beckett e Clarice nas obras – outro aspecto relevante para entendermos a precária subjetividade de Malone e Rodrigo pois não bastasse tomarem como seus elementos biográficos de personagens anteriores, ainda o fazem, igualmente a contragosto, em relação a seus próprios autores – dá-se o oposto, ou seja, é mais perceptível em *A hora da estrela*. A julgar pela dedicatória em que estão borrados Rodrigo S.M. e Clarice Lispector,

²⁰⁶ Idem, p.84.

essa questão aparece mais tensionada. A infância pobre de Clarice em Recife, período em que os Lispector quase passaram fome (“[...] tinha em Recife, numa praça, um homem que vendia uma laranjada na qual a laranja tinha passado longe, tudo aguado, e um pedaço de pão era nosso almoço”. (LISPECTOR, 1976, apud GOTLIB, 1992, p.69)), é replicada em Rodrigo (“Dedico-me à saudade da minha antiga pobreza”), impondo uma considerável ameaça à neutralidade da história sobre Macabéa, uma vez levado a representar uma realidade que ele conhecera de perto. Ademais, até mesmo a gênese da história contada por ele, um dos mais principais marcas de autoria, está igualmente embebida de Clarice. Revela Rodrigo: “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste.”²⁰⁷. Ora, é grande a semelhança com uma fala de Clarice na célebre entrevista concedida a Júlio Lerner, em 1977, ano da publicação de *A hora da estrela*: “Eu morei no Recife, me criei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira de nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá. E peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro. Daí começou a nascer a ideia.”²⁰⁸. Para problematizar ainda mais o lugar de Rodrigo no romance, arremata Clarice:

Depois eu fui a uma cartomante e ela disse várias coisas boas que iam acontecer e imaginei, quando tomei o táxi de volta, que seria muito engraçado se um táxi me atropelasse e eu morresse depois

²⁰⁷ Idem, p.12.

²⁰⁸ Idem, n.p.

de ter ouvido todas aquelas coisas boas. Então a partir daí foi nascendo também a trama da história.²⁰⁹

À luz deste último trecho, a ambivalência de Rodrigo ganha em complexidade, na medida em que Clarice, para – além de autora, assume ainda o papel de personagem da história da qual Rodrigo julga-se senhor, pois, como bem sabemos, Macabéa morre atropelada após sair enlevada – porque preme de promessas – da visita a uma cartomante. Trocando em miúdos, o trecho sentencia o problemático jogo de identidades do qual Rodrigo é vítima e que tantos entraves impõe à sua empresa. Quanto a *Malone meurt*, a replicação de elementos biográficos de Beckett em Malone e, por extensão, nos duplos do personagem-escritor não gera a mesma tensão narrativa. Decerto que reforça a precária subjetividade de Malone, como evidencia o episódio, próximo ao desfecho do romance, em que o enfermeiro Lemuel observa, da pequena embarcação, a ilha onde nascera e ouvira na infância os sons de quebradores de pedra: uma reminiscência de Samuel Beckett, cuja infância se passara numa região rural da Irlanda, é claramente replicada em Malone que, acossado por dúvidas acerca da própria experiência, a transfere involuntariamente a um de seus duplos, Lemuel, cujo nome é semelhante a Samuel. Todavia, para além de exemplos como esse, julgo não haver maiores tensões impostas por elementos biográficos do autor à empresa do personagem-escritor, tal como se dá em *A hora da estrela*.

Quanto às máscaras interpostas entre os narradores e “seus” protagonistas, há diferenças substanciais. Grosso modo, em *Malone meurt* os estágios de vida de

²⁰⁹ Idem, n.p.

Sapo e Macmann, suas errâncias e o ambiente em que se encontram são os principais fatores que a princípio os distinguem de seu criador. A decrepitude, a imobilidade e o confinamento atuais de Malone – estado concomitante ao *présent de l'énonciation* – contrastam sobretudo com Sapo, o garoto néscio e solipsista que vagueava por vastas paisagens bucólicas. Mas basta cotejar a história de Sapo com as digressões de Malone para notarmos os pontos de contato entre eles. Em meio ao longo trecho de aproximadamente dez páginas que precede a história sobre Sapo, Malone entremeia informações de sua condição atual e sua vida pregressa. Ao comentar o passado, alude ao hábito de caminhar (“[...] toute ma vie j’ai marché, sauf le premiers mois et depuis que je suis ici”²¹⁰) bem como a um estado de coma vivido durante a juventude, época em que não sabia ao certo seu caminho (“Ma jeunesse est plus variée, telle que je la retrouve par moments. Alors je ne savais pas encore très bien me débrouiller. J’ai vécu dans une sorte de coma”²¹¹). Lembremos ainda do já referido trecho em que Malone relembra a infância vivida num cenário rural onde escutara os sons dos quebradores de pedra. Isso posto, podemos afirmar que a juventude, a errância e o alheamento atribuídos a Sapo são, na verdade, replicações da vida pregressa de Malone, a despeito de seus esforços para evitar tal estreitamento: (“Je me demande si ce n’est pas encore de moi qu’il s’agit, malgré mes précautions”²¹²). E se nem a juventude bucólica de Sapo é capaz de dissimular a imbricação do personagem com Malone, não o fará o velho

²¹⁰ Idem, p.14. Tradução: “[...] andei toda a minha vida, exceto nos primeiros meses e desde que estou aqui.” (Idem, p.26)

²¹¹ Idem, p.14. Tradução: “Minha juventude é mais variada, tal como a reencontro por vezes. Naquela época ainda não sabia muito bem me virar. Vivia numa espécie de coma.” (Idem, p.26)

²¹² Idem, p.23. Tradução: “Me pergunto se não é ainda de mim que se trata, apesar das minhas precauções.” (Idem, p.32)

Macmann, surgido repentinamente numa cidade apinhada de seres aturdidos e anônimos porque tragados pela ânsia coletiva de executar finalidades sem fim. Muito embora inicialmente ainda goze do privilégio da errância – em oposição ao estado presente de Malone –, o personagem tem como destino o mesmo confinamento a que este é submetido, posto ser também conduzido a um asilo, borrando de vez os contornos entre criador e criatura.

De volta ao romance de Clarice, as máscaras entre Rodrigo S.M. e Macabéa são profundamente distintas daquelas entre Malone e suas criaturas, bem como implicam tensões de outra ordem no processo de representação de outrem. De um lado temos um homem, escritor, representante da chamada classe média; de outro, uma mulher, analfabeta funcional, retirante engolida e espezinhada pela metrópole carioca; em suma, temos *a priori* distinções de gênero, cultura e estrato social. No que se refere à primeira, vimos que é problematizada, quando – à luz do próprio romance e da memória literária clariceana – desmontamos o binômio *homem objetivo* X *mulher piegas* enunciado por Rodrigo, uma vez que este – tal o personagem AUTOR de *Um sopro de vida* – é levado pela autora implícita a impregnar a narrativa de sentimentalismo em posição ao que enunciara. Já o abismo cultural entre eles é talvez o maior obstáculo à representação de Macabéa. No entanto, vimos que essa diferença gritante paradoxalmente favorece a aproximação entre o narrador e a nordestina na medida em que ele, ante o oco linguístico-cultural da retirante, termina por falar e pensar através ela, confundindo as vozes. Paradoxo que se estende ainda ao fosso social entre eles, pois embora representem estratos sociais demasiado distintos – a intelectualidade e a massa de

retirantes – Rodrigo e Macabéa estão à margem da sociedade, com a diferença de que o primeiro é ciente desta condição: “Sim, 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.”²¹³, ao passo que a alagoana “somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando”²¹⁴. Por conseguinte, a marginalidade de ambos é elemento-chave para entendermos suas subjetividades precárias, dando ainda mais vulto à questão que atravessa o romance e grande parte da obra clariceana: “Quem sou eu?”.

No âmbito propriamente da forma, o abalo promovido pela memória textual nas empresas de Malone e Rodrigo é notado, grosso modo, por meio das *mudanças abruptas de tempo e foco narrativos*, bem como pelos *sismos na sintaxe comedida* por meio da qual ambos ensaiam contar as histórias. Todavia, esse fenômeno salta mais aos olhos em *Malone meurt*, porque gradual e mais intenso. Na história sobre Sapo, vemos o esforço de Malone em manter as rédeas da narrativa com base no emprego de técnicas de representação caras ao realismo formal, tais como o passado como tempo base da narrativa, o enredo linear ancorado em relações de causa e efeito, a *psiconarração* e a onisciência narrativa. As perturbações a essa moldura narrativa, tão logo notadas por Malone, levam-no a interromper prontamente a história e, logo em seguida, a manifestar sua falha e refletir sobre ela numa digressão, processo a que chamamos de *consciência fabuladora* → *empresa fabuladora* → *digressões suscitadas pelo fracasso*. Terminada

²¹³ Idem, p.19.

²¹⁴ Idem, p.23.

a digressão, cuja sintaxe contrasta sobremaneira com aquela empregada na história, ele faz tábua rasa do fracasso e retoma a narração com base nas mesmas técnicas. É bem verdade que vez por outra entrevemos a fragilidade dessa forma já nesta primeira história – haja vista o uso do pronome “on” semanticamente análogo ao português “nós”, problematizando o foco narrativo –; porém é na segunda, sobre Macmann, que se adensa o entrecruzamento de narrador e matéria narrada. Em dois dos três estágios da história, o tempo base da narrativa é o *présent*, cuja proximidade com o *présent de l'énonciation* favorece a contaminação da narrativa por características do estado presente de Malone. Não bastasse esse gatilho, o emprego do *monólogo citado* como técnica preponderante de representação da consciência do herói – outra mudança substancial em relação à primeira história – perturba duplamente a objetividade narrativa: o foco narrativo em primeira pessoa e a linguagem difusa que lhe são característicos servem de portas de entrada para que Malone fale por Macmann e para que a sintaxe monológica se misture à sintaxe narrativa, o que de fato ocorre, como vimos.

Em *A hora da estrela*, a perturbação das bases narrativas da história sobre Macabéa é contínua, mas não a ponto de a verborragia e a sintaxe monológica do narrador se espalharem pela narrativa, tal como se dá na história sobre Macmann. Feitas as devidas ressalvas, em linhas gerais o processo é semelhante àquele encontrado na história sobre Sapo, ou seja, tendo notado sua aproximação involuntária em relação à matéria narrada, o narrador interrompe a história por meio de uma digressão e, em seguida, a retoma – digressões estas que aparecem ora entre parênteses ou espaços em branco, ora desprovidas de quaisquer sinais gráficos

que as diferencie da narrativa. E se em *Malone meurt* o emprego do discurso indireto e da *psiconarração* não foram capazes de blindar o narrador das insídias da memória, em *A hora da estrela* esse mesmo impasse vem acompanhado de outro, derivado, como vimos, da incomunicabilidade de Macabéa: ao pôr suas palavras a serviço da representação de falas e pensamentos minguaados da nordestina, Rodrigo termina por agir na contramão de seu intento ao falar através da personagem e não por ela; benfazeja convertida em dano. Não parece haver melhor exemplo da conjugação de tais impasses do que o trecho já analisado por nós: “Não sabia que meditava pois não sabia o que queria dizer a palavra. Mas parece-me que sua vida era uma longa meditação sobre o nada.”²¹⁵. Dado o vazio da meditação de Macabéa – designação, aliás, ignorada pela própria personagem (“não sabia o que queria dizer a palavra”) – Rodrigo notadamente intui, *com base em seu ponto de vista*, a possível natureza de tal meditação, como atesta a mudança de foco narrativo da terceira para a primeira pessoa “Mas parece-me²¹⁶ que sua vida era uma longa meditação sobre o nada”. Mas ao fazê-lo, ignora replicar uma frase da dedicatória em cujo “eu” estão borrados Rodrigo e Clarice Lispector “Eu medito sem palavras e sobre o nada”²¹⁷. Em poucas linhas, vemos como é problemática a representação indireta de Macabéa, na medida em que o vazio da personagem abre espaço para falas e pensamentos de Rodrigo e, por meio dele, para a memória clariceana. Igualmente problemática, mas desencadeando impasses de outra ordem, é a representação direta de Macabéa, da qual Rodrigo e seu estilo pretensamente

²¹⁵ Idem, p.38.

²¹⁶ Grifo nosso

²¹⁷ Idem, p.9.

neutro não saem incólumes. Apenas mediados, falas e pensamentos de Macabéa perturbam a neutralidade do discurso de diversas maneiras: do pouco conteúdo que revelam, reverberam a memória clariceana (sobretudo no que se refere à insipiência do eu, na qual Rodrigo, igualmente personagem, se reconhece); sublinham a inocuidade da personagem, submetida diretamente a situações de humilhação, despertando compadecimento em Rodrigo, feito o narrador da crônica “Mineirinho” em relação ao bandido homônimo; por fim, abrem espaço para o tom hiperbólico característico do universo cultural a que Macabéa está habituada, o que, num segundo momento, contamina o discurso comedido do narrador.

Claro está que não importam os caminhos pelos quais os narradores de *Malone meurt* e *A hora da estrela* tentam alcançar a neutralidade com vistas a se consolidarem como eixos absolutos do processo fabulatório, a memória textual, porque anterior a eles, encarrega-se de fazer do ponto de chegada o mesmo de partida: o eu esvaziado. Vê-se que a resposta de Beckett e Clarice à derrocada do sujeito moderno é das mais engenhosas, pois transcende o mero assunto para instalar-se no seio da maquinaria dos romances. A luta obstinada de Malone e Rodrigo para firmarem-se enquanto sujeitos da ficção apenas reforça o quanto são objetos dela, de sorte que, em ambos os casos, não se pode falar propriamente de um eu, mas sim de um mim sem fim.

BIBLIOGRAFIA

- ACKERLEY, J. C. *Demented particulars: The Annotated 'Murphy'*. Edinburgh: Edinburgh University, 2010.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria duas cidades e Editora 34, 2008.
- _____. *Notas de literatura*. Obra Completa, 11. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, 2003 Akal/ Básica de Bolsillo. Versão espanhola. Original em alemão.
- _____. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Edições 70: Lisboa, 1970.
- ALTER, Robert. *Partial Magic: The novel as a self-conscious genre*. London: University of California Press, 1975.
- ANDRADE, Fábio de Souza. *O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Globo, 2008.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva: 2004.
- BAIR, Deirdre. *Samuel Beckett: a biography*. New York: Touchstone, 1990.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- BECKETT, Samuel. *Como é*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. *Dias felizes*. Trad. Fábio de Sousa Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Sousa Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

- _____. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Sousa Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- _____. *Malone dies*. New York: Grove, 1956.
- _____. *Malone meurt*. Paris: Les éditions de Minuit, 2007.
- _____. *Malone morre*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2014.
- _____. *Malone morre*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- _____. *Mercier et Camier*. Paris: Les éditions de Minuit, 1988.
- _____. *Molloy*. Paris: Les éditions de minuit, 2012.
- _____. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.
- _____. *Murphy*. Trad. Fábio de Sousa Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *O despovoador / Mal visto, mal dito*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- _____. *O Inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.
- _____. *Primeiro Amor*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. *Proust*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. "Three dialogues with Georges Duthuit", em R. Cohn, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London, John Calder, 1983.
- _____. *Watt*. Trad. Manuel Resende. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix : Editora da Universidade de São Paulo. 1986.
- _____. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 3.ed., 1987.
- BERRETINI, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BIRMAN, Joel. *Estilo e modernidade em psicanálise*. São Paulo: Editora 34, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O livro do por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOXALL, Peter. *Waiting for Godot-Endgame. Readers' guides to essential criticism*. Palgrave Macmillan, 2000.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. v. I e II. Carlos Nogué e José Luis Sánchez. São Paulo: Abril coleções, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2 ed. São Paulo: Livraria duas cidades, 1977.

CLÉMENT, Bruno. *L'Oeuvre sans qualités – Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris : Éditions du seuil, 1994.

_____. *La voix verticale – essai sur la prosopopée*. Paris : Belin, 2013.

COHN, Dorrit. *Transparent minds – narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton University, 1978.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2004.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1968.

FLETCHER, John. *The novels of Samuel Beckett*. London: Chato & Windus, 1972.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In *Estética: literatura e pintura, música e cinema*; São Paulo: Forense Universitária, 2006, 2ed. 1969.

GALHARTE, Julio Augusto Xavier. “Na trilha da despalavra: silêncios em obras de Clarice Lispector e Samuel Beckett”. In: PONTIERI, Regina (Org.). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo. Hedra, 2004, p.69-83.

_____. *A palavra extinta: a escrita de silêncios em "O ovo e a galinha", de Clarice Lispector e "Worstward Ho", de Samuel Beckett*. São Paulo, 2000.

- GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice: uma história que se conta*. São Paulo: Ática, 1992.
- GONTARSKI, S. & ACKERLEY, C.J. *The grove companion to Samuel Beckett: a reader's guide to his works, life and thought*. New York: Grove Press, 2004.
- GRAVER, Lawrence; FEDERMAN, Raymond. *Samuel Beckett: the critical heritage*, London, Henley, 1979.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- KAHN, Daniela Mercedes. *Via crucis do outro: Identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Associação editorial Humanitas, 2005.
- KENNER, Hugh. *Samuel Beckett: a critical study*. London: John Calder, 1961.
- KNOWLSON, James. *Damned to fame. The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1997.
- LE JUEZ, Brigitte. *Beckett before Beckett*. Trad.: Ros Schwartz. London: Souvenir Press, 2008.
- LERNER, Júlio. *A última entrevista de Clarice Lispector*. Shalom. São Paulo: Ano XXVII. (296) 62 – 69 jun./ago.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da literatura brasileira, ensaios e estudos 1940-1960*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977.
- _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- _____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- _____. *Objeto gritante* (versão manuscrita) ACL/FCRB.
- _____. *Para não esquecer*. São Paulo: Círculo do livro, 1980.
- _____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Um sopro de vida: pulsações*. Rocco, 1999.
- _____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Vários. Leandro Conder (Coord.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MAGRIS, Claudio. “O romance é concebível sem o mundo moderno?”. In: MORETTI, Franco (Org.). *O romance: a cultura do romance*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MANZO, Lícia. *Era uma vez: EU – A não ficção na obra de Clarice Lispector*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2001.
- MARTINS, Gilberto Figueiredo. *Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Nankin/Edusp: 2010.
- MOSER, Benjamin. *Clarice*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.
- PEREIRA, Mário Eduardo da Costa. “Solidão e alteridade em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector”. In: *Leituras da psicanálise – estéticas da exclusão*. Campinas: Mercado de Letras, 1998 (p.11-34).
- 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*, nº4, jul.-ago. 1994.

_____. “Visões da alteridade: Clarice Lispector e Maurice Merleau-Ponty”. *REVISTA USP*, São Paulo, nº44, p. 330-334, dezembro/fevereiro 1999-2000.

ROSENBAUM, Yudith. *A ética na literatura: leitura de "Mineirinho", de Clarice Lispector*. *Estud. av.*, São Paulo, v. 24, n. 69, 2010.

_____. *Metamorfoses do mal*. São Paulo: Edusp, 2006.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SABINO, Fernando & LISPECTOR Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro, Rocco, 2001.

SALMISTRARO, Renan. *Considerações sobre Malone meurt no contexto do romance francês*. Campinas, 2012. 90 págs. Dissertação (Teoria e Crítica Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem - IEL, Unicamp.

SCHWARZ, Roberto. “Perto do Coração Selvagem”. In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SMITH, Frederik N. *Beckett's eighteenth century*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.

SOUZA, Ana Helena. *A tradução como outro original: Como é, de Samuel Beckett*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

STERNE, Lawrence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Trad.: José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SWIFT, Jonathan. *As viagens de Gulliver*. Trad. Claudio Pistilli e Otavio 1981. Gutenberg Project, 2009. Disponível em: <http://pt.wikisource.org/wiki/Viagens_de_Gulliver/Parte_II/IV>. Acesso em: 20 out. 2013.

TOLSTÓI, Lev. *A morte de Ivan Ilitch*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2006.

VASCONCELOS, Cláudia Maria de. (2013), “Beckett e seus duplos”. *Revista Literatura e Sociedade*, n. 17, 2013.

_____. *Figuras infernais no teatro de Samuel Beckett*. São Paulo: 2009. 134 págs.
Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2001.