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

NO LIMIAR DO SILÊNCIO E DA LETRA:
TRAÇOS DA AUTORIA EM CLARICE LISPECTOR

Maria Lucia Homem

2011
versão corrigida

NO LIMIAR DO SILÊNCIO E DA LETRA:
TRAÇOS DA AUTORIA EM CLARICE LISPECTOR

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor
ao Depto. de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cleusa Rios P. Passos

Maria Lucia Homem

2011
versão corrigida

Tudo o que aqui escrevo é forjado
no meu silêncio e na penumbra.

Clarice Lispector, *Um sopro de vida*

Nevertheless, it **writes**.
It writes: in the beginning,
among the trees, a body came walking
from the night. It writes:
the body's whiteness
is the color of earth. It is earth,
and the earth writes, everything
is the color of **silence**.

Paul Auster, "White Nights"

Para M. F. H.
que me ensinou, mesmo sem querer, que
se faz palavra a partir do silêncio.

agradecimentos

Gostaria de agradecer a Cleusa Rios pela orientação; a Berta Waldman e Regina Pontieri pela leitura no decorrer do processo; a Camila Pedral Sampaio, Leyla Perrone-Moisés, Marco Antonio Coutinho Jorge e Yudith Rosenbaum pela participação na defesa da tese; e ao grupo de clariceanos da Usp pela possibilidade de troca. À Capes e Fapesp, pelo apoio financeiro.

Agradeço aos psicanalistas com os quais discuti diversos tópicos, "entre calares e dizeres medidos", em especial Luiza Pinheiro, Maria Lucia Baltazar e Sara Hassan.

Obrigada ainda aos colegas que ajudaram a formar um repertório crítico, em particular Erwin Torralbo Gimenez e José Corrêa Leite; e ainda Paola Poma, pela interlocução, além de Vladimir Safatle.

Não haveria como não imprimir um agradecimento especial a Ruth Stacchini, importante para que a vontade de saber tivesse desabrochado; Elisabeth e Nelson Trezza, pelos livros; e a Hilda, Valéria e Luiz Homem, peças centrais no tabuleiro.

sumário

Resumo / Abstract / Resumé	07
Prefácio por Yudith Rosenbaum	10
I. O campo e o foco	12
clariceanos 17	
II. Autor: entre o silêncio e a palavra	35
sobre o silêncio 36	
do silêncio à autoria 43	
autor: quem é essa personagem? 50	
sobre uma forma de escrita, e Clarice 61	
III. Psicanálise, Literatura	69
a letra e o inconsciente	74
IV. <i>Água viva</i> : o re-nascimento a partir da palavra	88
o ser, entre aleluia e razão 91	
és-tu... sou-me 100	
autor, leitor e espelho 107	
V. A hora da estrela, da fábula e da escrita	117
macabéa, uma história 118	
a estrela, o feminino, a santidade 120	
o universo de Macabéa 123	
a personagem, o narrador e o espelho 125	
uma perspectiva outra: a do leitor 139	
outros textos: diálogos 141	
uma certa juntura 148	
VI. <i>Um sopro de vida</i> : testamento de um autor	164
autor, entre escrita e silêncio 168	
alteridade: o eu é um outro? 175	
temporalidade x eternidade 183	
o autor, o outro, o tempo 188	
elos entre as três obras 191	
VII. Entrelaçamentos	195
Bibliografia	199

resumo

O campo da literatura é o campo da mimesis. Para que esta ocorra é necessário um *objeto* passível de ser representado, um *sujeito* que a exerça, uma linguagem que a viabilize e, ainda, um leitor que a receba. O objeto a ser recriado pode ser real ou virtual, o meio de sua recriação é a palavra. Palavra que busca transpassar o enigma do real. Ao longo dos tempos, constituíram-se diversas formas de representação, variando, de maneiras diferentes, as diversas instâncias narrativas. Essa variação esteve atrelada à concepção de sujeito e de possibilidade de uso da linguagem que ganhava corpo em determinado momento da arte e da literatura. Clarice Lispector insere-se nessa história e tradição.

O sujeito uno, racional e esclarecido, "autor" que começa a se esboçar na transição para a modernidade, em linhas gerais, tinha como ferramenta uma linguagem quase transparente a fim de delinear a paisagem que se apresentava a seus olhos. No entanto, com o passar dos séculos, esses pólos foram se complexificando. O sujeito revelou-se descentrado, fragmentado, desconhecido de si próprio. Quem narra? Passou-se a desconfiar da palavra. Pôr em palavras é aniquilar o objeto? Seria melhor calar o que não se pode dizer? O objeto desvela sua opacidade, sua estranheza. O que seria passível de representação? São essas as questões – privilegiadas neste trabalho – que animam a obra clariceana, notadamente seus últimos romances: *Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*.

A própria forma do romance contemporâneo segue paralela e se alimenta dessas questões. O romance estruturalmente clássico – que visava representar o universo subjetivo do herói individualizado que nasce com a modernidade – fica estremecido em suas bases sólidas e já estabelecidas. Acentua-se uma maneira de compor em que personagem, narrador e autor se interceptam continuamente e na qual o silêncio aparece como ponto de fuga do enquadre narrativo, vórtice que parece arrastar o próprio movimento da escritura. O pacto ficcional se altera, o jogo entre silêncio e palavra se revela – pontos centrais dos romances em questão, que serão enfocados na interface literatura / psicanálise.

abstract

The field of literature is the field of mimesis. So that it occurs, an object suitable for depiction, a subject that performs it and a language that makes it viable as well as a reader to receive it are imperative. The object to be re-created can be real or virtual and the means for its re-creation is the word. Words aimed at reaching beyond the threshold of real. Throughout the times several forms of representation were created varying, in different ways, the diverse narrative instances. This variation has been attached to the concept of subject and the language usage possibilities that gained momentum at certain periods of art and literature. Clarice Lispector fits in this stream of history and tradition.

The conspicuous rational individual subject, the "author" that begins to be outlined in the transition to modernity had, generally speaking, a transparent language as a tool in order to reveal the landscape that unfolded before his eyes. These poles have become more complex through the centuries notwithstanding. The subject showed himself decentralized and fragmented, unknown to his own self. Who narrates? Words had become suspicious. Putting it in words is to annihilate the object? Would it be better to gag what cannot be said? The object showed its opacity and oddness. What would be fitting for depiction? These are the questions – highlighted in this work – that animate Clarice's oeuvre, notably in her last novels: *The stream of life* [*Água viva*], *The hour of the star* [*A hora da estrela*] and *A breath of life* [*Um sopro de vida*].

The very format of contemporary novel goes parallel and feeds itself on these queries. The structurally classical novel – that envisaged rendering the subjective universe of the individual hero that is born with modernity – was shaken in its rock-steady foundations. A composing manner, which not only continuously intertwines character and narrator and author but also makes use of silence as a vanishing point for the narrative framework as a vortex that seems to drag the writing's own movement, becomes more acute. The fictional pact alters itself, the silence and word play brings itself to light – central points in the novels analyzed that will be focused through the literature/psychoanalysis interface.

résumé

Le champ de la littérature est le champ de la mimesis. Pour que cette dernière devienne possible, plusieurs composantes sont requises: un *objet* passible d'être représenté, un *sujet* qui l'exerce, un langage qui la viabilise et, finalement, un lecteur qui la reçoive. L'objet à être récréé peut être réel ou virtuel, le moyen de sa "recréation" est la parole. Parole qui cherche à percer l'énigme du réel. Au long des temps, plusieurs formes de représentation se sont constituées, lesquelles transformèrent, de manière différente, les diverses instances narratives. Cette variation se combina à la conception de sujet et de possibilité d'usage du langage qui prenait corps à un moment précis de l'évolution de l'art et de la littérature. Clarice Lispector s'insère dans cette histoire et dans cette tradition.

Le sujet unitaire, rationnel et éclairé, l' "auteur", personnage qui commence à se profiler au moment du passage à la modernité, avait comme outil – pour le dire brièvement – un langage transparent capable de révéler le paysage qui s'offrait à ses yeux. Néanmoins, au long des siècles, ces pôles se complexifièrent. Le sujet se révéla décentré, fragmenté, inconnu de lui-même. Qui donc racontait? On se mit, de la sorte, à se méfier de la parole. "Mettre en paroles" ne signifierait-il pas annihiler l'objet? Ne vaudrait-il pas mieux taire ce que l'on ne peut pas dire? L'objet dévoilait son opacité, son étrangeté. Qu'est-ce qui serait donc passible de représentation? Ce sont ces questions – que nous privilégions dans ce travail – qui animent l'oeuvre de Clarice Lispector, en particulier ses derniers romans: *Aqua Viva* [*Água viva*], *L'heure de l'étoile* [*A hora da estrela*] et *Un souffle de vie* [*Um sopro de vida*].

La forme du roman contemporain suit un parcours similaire et se nourrit de ces questions. Le roman de structure classique – qui cherchait à représenter l'univers subjectif d'un héros individualisé, qui apparut avec la modernité – voit ses bases, pourtant solides et bien ancrées, se mettre à trembler et à vaciller. Quelque chose de nouveau se fait jour: une manière de composer dans laquelle personnage, narrateur et auteur s'entrecroisent sans cesse et dans laquelle le silence apparaît comme point de fuite du cadre narratif, gouffre qui semble entraîner le mouvement même de l'écriture. Le pacte fictionnel se modifie, le jeu entre silence et parole se révèle. Ces points constitutifs des romans en question, seront contemplés dans la perspective d'une l'interface existant entre littérature et psychanalyse.

Prefácio

Yudith Rosenbaum

Há quase setenta anos, Clarice Lispector publicava o seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*. Desde então, sua obra tem sido alvo das mais diversas abordagens e inquietado uma legião de admiradores ou apenas curiosos. A fortuna crítica da autora tem se expandido de tal modo que se torna um imenso desafio dizer algo novo sobre sua escrita.

O trabalho de Maria Lucia Homem, “No Limiar do Silêncio e da Letra: Traços da autoria em Clarice Lispector” enfrentou o risco e entrou neste campo minado. O resultado é um recorte original, na interface da psicanálise com a teoria literária. Não que tal abordagem fosse inédita na crítica clariciana, mas a autora deste ensaio teve o mérito de utilizar seus instrumentos com tal pertinência e profundidade, que faces ainda obscuras da obra puderam vir à luz.

Aspectos muito densos e complexos são trabalhados com uma delicadeza enorme, sem falsear a dificuldade do tema abordado. A proposta do ensaio é esclarecer o imbricamento entre letra, silêncio e autoria, verdadeiro tripé esfíngico da obra de Clarice, estudando romances em que o sujeito criador – o autor – acaba se eclipsando na multiplicidade de vozes narrativas ou na ausência de um fio condutor: *Água Viva* (1974), *Hora da estrela* (1977) e *Sopro de Vida* (1979).

Com esse estudo, o público leitor de Clarice Lispector ganha uma ensaísta inspirada, privilegiada por uma dupla formação: a de psicanalista e de estudiosa da literatura. Seu objeto de trabalho é uma problemática matricial da obra clariciana – seu “it” talvez – que é o embate entre palavra e silêncio. Verdadeira obsessão da escritora, a tentativa de abarcar o que está para além (ou aquém) da escrita é o motor criativo que impulsiona a obra, retomando o que seria a própria marca de existência da literatura. Como quer Octavio Paz, “la expresión estética es irreductible a la palabra y no obstante solo la palabra la expresa”.

A partir dessa tensão insolúvel, o texto de Maria Lucia Homem mostra que a psicanálise buscaria escutar o inaudível e a literatura tentaria expressar o

irrepresentável. Duas missões impossíveis, às quais se junta uma terceira, que é a do crítico que se debruça sobre essa autora, tentando abarcar uma escrita indomável, errática, que se esvai quanto mais contornos lhe forem dados.

Essa ânsia de Lispector em tentar eliminar a distância, o intervalo, entre palavra e coisa, e também entre narrador e objeto narrado, está aqui analisada com rigor e sensibilidade. O aporte lacaniano, do qual a autora desse ensaio soube se servir na medida certa, captou as nuances desse movimento em montanha russa, que almeja o encontro último com o ser, no exato momento em que despenca novamente no “suplício de Tântalo”, já apontado pela crítica. As análises investigam, através das camadas semântica, sonora, metonímica e metafórica do texto, o modo como esse processo é representado na obra, que se contorce em convulsão para melhor revelar esse dilema.

Esse movimento de avanços e fracassos na direção do cerne íntimo do ser foi trazido à consciência crítica dos autores a partir do Romantismo, pelo menos de um modo mais sistemático. O verso emblemático dessa captura do irreduzível seria, a meu ver, o de Schiller: “Quando a alma fala, já não fala a alma”. Mas entre nós, Riobaldo no *Grande Sertão: Veredas* também adverte: “Muita coisa importante falta nome”.

Devedora dessa linhagem, a obra de Clarice Lispector encontrou uma intérprete capaz de escutar o que ressoa dessa captura da “realidade muda” (expressão da ensaísta), ou ainda, a busca do real indizível através das malhas do simbólico, para usar o seu referencial psicanalítico.

Preocupada em focalizar as representações textuais da crise da subjetividade contemporânea – em que o ego deixa de ser soberano e absoluto para dar lugar a uma subjetividade mais aberta, mais porosa, deslocada de um centro consciente - a psicanalista Maria Lucia Homem põe em xeque as categorias de “narrador”, “personagem” e “ponto-de-vista”. Mas o seu salto maior é quando problematiza o próprio conceito de “sujeito”, que ganha uma reconfiguração valiosa, tanto para os estudiosos da literatura quanto para os psicanalistas em sua prática clínica, e o público em geral.

· Yudit Rosenbaum é psicóloga e professora de literatura brasileira na USP. É autora dos livros *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência* (Edusp/Imago, 1991), *Metamorfoses do Mal: Uma Leitura de Clarice Lispector* (Edusp/Fapesp, 1999), *Clarice Lispector* (Publifolha, 2002), entre outros.

I**O campo e o foco**

Pois a vida é impronunciável.

Clarice Lispector

O campo da literatura, como toda arte, faz borda com o campo da mimesis. Para que esta ocorra é necessário um objeto passível de ser representado, um sujeito que a exerça, uma linguagem que a viabilize e, ainda, um leitor que a receba. O objeto a ser recriado é qualquer um, real, imaginário, próximo, distante, harmônico, caos; o meio de sua recriação é a palavra. Palavra que busca transpassar o enigma do real. Ao longo dos tempos, constituíram-se diversas formas de representação, variando, de maneiras diferentes, as diversas instâncias narrativas. Essa variação esteve atrelada à concepção de sujeito e de possibilidade de uso da linguagem que ganhava corpo em determinado momento da arte e da literatura. Clarice Lispector insere-se nessa história e tradição.

O sujeito uno, racional e esclarecido, "autor" que começa a se esboçar na transição para a modernidade, em linhas gerais, tinha como ferramenta uma linguagem quase transparente a fim de delinear a paisagem que se apresentava a seus olhos. No entanto, com o passar dos séculos, esses polos foram se complexificando. O sujeito revelou-se descentrado, fragmentado, desconhecido de si próprio. Afinal, quem narra? E passou-se a desconfiar da palavra. Pôr em palavras é aniquilar quase todo o objeto? Seria melhor calar o que não se pode dizer? O objeto desvela sua opacidade, sua estranheza. O que seria, então, passível de representação?

A própria forma do romance contemporâneo segue paralela e se alimenta dessas questões. O romance estruturalmente clássico – que visava representar o universo subjetivo do herói individualizado que nasce com a modernidade – fica estremecido em suas bases sólidas e já estabelecidas. Acentua-se uma maneira de compor em que personagem, narrador e autor se interceptam continuamente e na qual o silêncio aparece como ponto de fuga do enquadre narrativo, vórtice que parece arrastar o próprio movimento da escrita. O pacto ficcional se altera, o jogo entre silêncio e palavra se revela.

Este trabalho tem em vista o estudo da questão da autoria em Clarice Lispector, questão relacionada com uma determinada "forma de compor" que nasce do incessante embate entre o silêncio e a palavra. O *corpus* enfocado será constituído pelos três últimos romances da autora, nos quais tais vertentes se evidenciam mais notadamente – *Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida* – destacando a relação entre a língua e o mundo, entre o estatuto da linguagem e o objeto por ela representado, entre a palavra e a impossibilidade de dizer – ou seja, será abordada a questão dos limites da escrita em sua apreensão do ser. Quem detém o discurso? Um eu soberano? Talvez não. E o que representa? E ainda, se o próprio ato do representar está em xeque, estaríamos no âmbito de uma anti-mimesis? Questões instigantes que demandam análise.

Os romances serão analisados através do que se elegeu como eixo aglutinador – o dilema estabelecido entre o que é da ordem da *palavra*, da escrita, da letra e o que se coloca em seu polo antinômico: a *não-palavra*, o silêncio, aquilo que não se pode constituir como linguagem, como texto. Essa temática se entrelaça com a interrogação do topos autoral, pois constrói o espaço onde o autor poderá refletir sobre os limites e potencialidades da escrita, convidando o leitor à renovação e aceitação de um "outro" pacto ficcional. A partir dessa indagação sobre os limites da palavra, chega-se ao questionamento da sintaxe e da composição narrativa, subvertendo sua forma e apontando para uma ruptura na própria estrutura do romance tradicional, no qual os lugares de enunciação estariam mais claramente estabelecidos. Clarice Lispector, por sua vez, joga com as funções de *autor*, *narrador* e *personagem* nesses três romances, tal como se vê nas considerações recorrentes da narradora de *Água viva* sobre a escrita; nas múltiplas funções assumidas pelo narrador/autor/personagem Rodrigo S. M. ("na verdade Clarice Lispector") em *A hora da estrela*; na espécie de dramaturgia encenada que cria um diálogo entre a personagem "Ângela Pralini" e a personagem "Autor" em *Um sopro de vida*.

O que entendemos por silêncio? O que se faz com o que não se pode falar? A resposta de Wittgenstein seria: silêncio: "Aquilo que não se pode dizer, deve-se calar¹". No

¹ Frase final de seu *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1921. Berta Waldman relaciona a questão às concepções rabínicas: "Os comentários e interpretações que procuram a chave de acesso à compreensão das Escritas, no entanto, guardam em sua profundidade um último segredo: o elogio do silêncio. Alguns

entanto, poderíamos supor que Lacan se contraporiria a esse enunciado afirmando que estamos fadados, justamente, a tentar falar sobre o que não se pode dizer. Ou seja, tem-se aí uma questão importante na filosofia da linguagem do século XX. E por que a questão do silêncio tem sido considerada recorrente e fundamental quando se trata de pensar a escrita de Clarice Lispector? Uma das linhas do trabalho perseguirá tais tópicos. E quanto à autoria? Situar o tema, traçando um breve panorama de sua inserção no campo da Estética e relacioná-lo com a obra em questão será um dos nossos objetivos. E, ainda, qual a relação entre tais noções – silêncio, linguagem, autoria – e como esta se revelaria de forma particularmente fecunda na obra de Clarice?

O trabalho se situa em um determinado *campo conceitual*. O estudo aqui proposto será feito por meio de uma ótica que congregará o instrumental crítico da teoria literária e da psicanálise às obras literárias, na tentativa de estabelecer encontros enriquecedores entre o trabalho textual e alguns conceitos centrais da psicanálise para fazer emergir aspectos do texto que, de certa forma, demandam esse operador de leitura. Ao longo do tempo, a crítica literária apoiou-se em várias disciplinas, tais como a filosofia, a sociologia, a linguística, a antropologia etc, buscando, porém, sempre reafirmar a *especificidade* do literário. Enfocaremos a *subversão do universo da escrita* realizada por Clarice Lispector em duas de suas principais vertentes: "quem fala?" e "o que fala?". Ou, mais precisamente: a quem é dado o poder da palavra; e, do inominável, o que pode ser traduzido em palavra?

Por vezes de maneira mais teórica, por vezes mais analítica, abordaremos a questão da autoria e seus desdobramentos em conjunção com a tensão constante entre o silêncio e a letra que busca se inscrever. As referências conceituais se situam, para além da interface entre teoria literária e psicanálise, em contribuições da filosofia e da estética. Quanto à teoria do sujeito e da modernidade, nos apoiaremos notadamente nas contribuições de Nietzsche, Benjamin, Adorno e no pensamento francês da segunda metade do XX, com Barthes e Foucault; de crítica da literatura e da arte, serão importantes iluminadores Auerbach, Anatol Rosenfeld e Cortázar; e, quanto ao referencial psicanalítico, as concepções norteadoras virão especialmente da obra de Freud e Lacan. Tais saberes – filosofia, crítica estética e literária, epistemologia da

séculos antes de Wittgenstein, os rabis já se haviam apossado do princípio de que *é preciso calar o que não se pode dizer*" em "O estrangeiro em Clarice Lispector", 1998, p. 99.

psicanálise – abordam, cada qual a seu modo e a partir de certo olhar, um dos efeitos inescapáveis da nossa era: o sujeito não mais uno, idêntico e estável, mas dotado de inconsciente, ser pulsional e descentrado – esvaecimento que põe em xeque a individualidade moderna. Se esta esteve no centro do movimento que propiciou o romance em sua estruturação clássica, o sujeito dividido (fato incontornável desde a sistematização do inconsciente na virada do século XX) está na raiz de uma nova forma de escrita.

Desde Freud, há um constante diálogo entre a literatura e a teoria psicanalítica, diálogo que foi se constituindo ao longo do tempo e a partir do qual certos conceitos foram se especificando como nas reflexões de Pontalis, Starobinski, Bellemin-Noël, entre outros. Assim, essa conexão já tem atrás de si determinado percurso, frutificando em autores contemporâneos, como Hélène Cixous e Alain Badiou. Como pontos teóricos fundamentais destacaremos aqueles trazidos por Freud, a saber, Inconsciente, Desejo e *Das Ding* (A Coisa) e ainda os três registros estruturantes do psiquismo para Lacan: Real, Simbólico e Imaginário, bem como sua teorização da lógica do inconsciente a partir da cadeia significativa (de forma diversa da apontada por Saussure e Jakobson²). Na obra de Clarice Lispector surge, com frequência, um conflito de base entre o *Simbólico* da escrita, do discurso, da palavra e o que Lacan denomina o *Real*, aquilo que, em princípio, não sendo passível de apreensão significativa, coloca-se do lado da não-palavra, do silêncio, enfim, de um vazio que justamente incita à escrita e a leva a se constituir.

Tal como já elaborado desde aquele considerado o primeiro romance moderno da tradição ocidental, nas obras clariceanas abordadas opera-se uma "tripartição" (que em alguns momentos se revelou quádrupla) das instâncias narrativas. Em *Dom Quixote* já tínhamos o autor-testemunha que faz, em árabe, o relato dos fatos; o tradutor, que vem preencher suas lacunas; e o narrador moderno, Cervantes. Para Clarice, opera-se, de certo modo, a explicitação e mesmo o questionamento dessas instâncias, num jogo enviesado entre autor, narrador, personagem e, ainda, juntando-se a eles, o leitor – que se debatem no universo da tensão dialética entre silêncio e

² Lacan efetua, por exemplo, uma "subversão" no algoritmo saussureano significado/significante ao situar o significante *sobre* a barra, invertendo-o: S/s. Quanto à Jakobson, apropria-se de suas considerações sobre a metáfora e a metonímia de forma singular, relacionando-as respectivamente aos conceitos freudianos de condensação e deslocamento, associando a metáfora, por exemplo, à sobredeterminação do sintoma e a metonímia à estrutura do desejo. V., notadamente, "A instância da letra", in *Écrits*, 1966.

palavra. Tais jogos especulares entre autor, narrador e personagem levantam a questão da figura clássica do autor como um observador localizado em algum ponto fora do enquadre, tal como o paradigma moderno de um sujeito da ciência com seu objeto a ser desbravado. Ao se dar conta de que o distanciamento sujeito – objeto não era tão fidedigno, o sujeito moderno se vê no vértice de uma instabilidade que não mais lhe abandonará, ser doravante movido pela pulsão e pelas tramas de representações inconscientes, num modo de olhar que doravante incorporará a não-transparência. O sujeito contemporâneo, aquele que trabalha com os fios postos à trama no XX e XXI, é então, paradoxalmente, menos claro, menos distinto, e mais consciente, pois que carrega em si o saber do não-todo-saber. O necessário re-desenho da categoria de sujeito não tem como não construir um autor menos ingênuo e mais advertido de seus contornos híbridos, instância complexa espalhada inevitavelmente na formalização de suas criações e representações.

A abordagem privilegiada ao longo do livro tende a um olhar analítico e, dessa maneira, embora o suporte teórico tenha sido buscado a partir da leitura dos romances, a teoria terá mais força nos primeiros capítulos em função da discussão de tópicos que embasem a crítica ficcional. O trabalho apresentará, assim, a seguinte trajetória: no primeiro capítulo, recuperaremos a fortuna crítica mais proveitosa para nosso enfoque, rastreando aspectos relativos aos pontos centrais do estudo. Em seguida, um segundo capítulo enunciará a questão do embate entre palavra e silêncio e a relação visceral entre este e a questão da autoria. No capítulo III, teceremos algumas reflexões sobre a conjunção teórica entre crítica literária e teoria psicanalítica, no sentido de operar conexões com os textos da autora. Os demais capítulos retomarão tais questões no interior dos romances a serem analisados. "*Água viva*: o re-nascimento a partir da palavra" (capítulo IV) busca sublinhar a forma de compor a escrita, o problema de sua fatura, na qual a linguagem está em jogo e funciona 'quase' como personagem principal. O capítulo V, "A hora da estrela, da fábula e da escrita", se compõe pela análise/interpretação do romance homônimo, enfatizando-se o entrelaçamento das várias histórias narradas e situando tanto a questão da autoria quanto sua relação com o lugar do narrador e da personagem como vertente norteadora para se tecer a estrutura narrativa. O capítulo VI – "*Um sopro de vida*: testamento de um autor", procura extrair da obra elementos para a discussão da hipótese central do trabalho, em que se dá vida ao autor, num embate com o silêncio que, quase um paradoxo, rodeia a palavra. Para concluir, temos o capítulo VII –

"Entrelaçamentos" – em que se busca articular as confluências possíveis entre aspectos dos três romances, nos polos do silêncio e da autoria.

clariceanos

Já se disse tanto a respeito de Shakespeare
que parece não restar mais nada para dizer,
e contudo o espírito tem a característica
de estimular eternamente o espírito.
Goethe

Sabemos que muito se tem escrito a respeito da obra clariceana. Dos três romances em questão, a crítica comentou mais amplamente *A hora da estrela*, havendo ainda diversos artigos sobre *Água viva*. Quanto a *Um sopro de vida*, pouco se tem dito. Por vezes, o romance é enfocado em trechos de certos ensaios ou livros, como um significativo suporte de um trabalho centrado em outra obra, mas falta ainda um texto que o tome como objeto específico de investigação. Nos estudos já realizados sobre esses romances, não foi encontrado nenhum que utilizasse particularmente o referencial psicanalítico como suporte de leitura crítica. Não há, de maneira formalizada, visadas críticas que abordem especificamente a questão da autoria na obra clariceana, vista sob a lupa do entrelaçamento entre silêncio e palavra, numa conjunção da teoria literária com conceitos da psicanálise.

Focalizemos então alguns estudos sobre Clarice, seguindo o filtro de nosso objeto, temática e enfoque metodológico. Esboçaremos aqui uma cartografia seletiva que será, no decorrer das análises, eventualmente retomada. Entre os autores que oferecem fecunda abordagem geral da obra, focalizando os pontos trabalhados, destacaremos a contribuição de dois pioneiros e grandes críticos da obra clariceana: Benedito Nunes e Olga de Sá. O primeiro é um polo inspirador para o trabalho, pela leitura acurada e vasta visão da obra da autora. Benedito Nunes, notadamente em *O drama da linguagem*, busca apreender o manejo da linguagem efetuado pela autora – tema que toca diretamente nossa perspectiva – situando sua escrita numa abordagem filosófico-existencial voltada para uma visão de mundo específica e inerente a seus textos.

Dentre os vários estudos de Olga de Sá, interessa-nos, em *A travessia do oposto*, a análise de *Um sopro de vida* que aponta o desmascaramento da ilusão ficcional, em

função da própria estrutura da obra: um diálogo entre personagem e Autor, que alternam posições, mantendo assim uma relação imaginária especular, nomeada como "reversão paródica", como veremos adiante. No entanto, embora seja um dos poucos textos a analisar o último romance de Clarice, seu enfoque é distinto daquele aqui proposto.

Nesse mesmo viés, alguns artigos – publicados no número dedicado a Clarice Lispector da Revista *Remate de Males*³ – se destacam no tocante aos nossos eixos. Merecem atenção o de Plínio W. Prado Jr. sobre o "Impronunciável"; o de Benedito Nunes, sobre o "Naufrágio da Introspecção", que segue o mesmo fio de sua obra, apontando o fracasso da linguagem; e, ainda, o de Nádia Gotlib, numa aproximação entre Clarice e Fernando Pessoa, preocupado com a "lucidez na investigação metalinguística"⁴, espécie de consciência da ferramenta de expressão (a linguagem) que permite discorrer sobre o próprio discurso. Merece atenção o artigo de José Américo M. Pessanha, que, numa linha ontológica, toca brevemente os vínculos entre a linguagem e o silêncio. Diz ele: "Pois linguagem sabe a silêncio. Silêncio que, do fundo (ou à frente?), exige a extinção das palavras que o sufocam (ou o adiam?)⁵". Cabe citar, ainda, o artigo de Vilma Arêas e Berta Waldman que aborda um dos "polos de dilaceramento de Lispector", sempre presente em sua produção, "entre inteligência especulativa e o impulso de querer-se desfeita numa espécie de limbo pré-humano"⁶ – 'limbo pré-humano' que também pode levar a pensar o conceito lacaniano de Real, um dos conceitos-operadores de nossa análise.

No *Inventário do Arquivo – Clarice Lispector*, publicado pela Fundação Casa de Rui Barbosa, constam inúmeros dados sobre a obra da autora. Desse vasto acervo, o que nos interessa mais de perto é o material de crítica literária escrito na época da publicação das obras e alguns textos pontuais, como o manuscrito do que viria a ser *Água viva*, texto primeiramente denominado *Objeto Gritante* ou *Atrás do Pensamento*. Notemos, por exemplo, que Clarice realiza algumas variações: enquanto o princípio do livro basicamente se mantém – "É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. (...) Estou é querendo captar o instante-já que de tão fugidio não é mais – porque

³ Coletânea organizada por Vilma Arêas e Berta Waldman, Revista do Depto. de Teoria Literária da Unicamp, em 1989, n. 9. A partir de agora, esse volume especial da revista dedicado a Clarice Lispector será cunhado por RM.

⁴ Nádia Gotlib, "Olhos nos olhos" (Fernando Pessoa e Clarice Lispector), RM, p. 139.

⁵ José Américo Motta Pessanha, "Clarice Lispector: o itinerário de uma paixão", RM, p. 186.

agora tornou-se um novo instante-já" – o final altera-se consideravelmente: "Este livro é um "isto". E continua (...) Este livro continua. E enfeitado"⁷.

Tal preocupação contínua com aquilo que não é passível de ser apreendido pela palavra se revela desde o início da produção da autora. Em expressão retirada de uma carta a Lúcio Cardoso, Clarice já deixa entrever a importância, em sua obra, do que não pode ser dito, daquilo que denominamos silêncio e que acompanha toda sua trajetória em incursões pelo domínio da linguagem: "Meu livro se chamará *O Lustre*. Está terminado, só que falta nele o que eu não posso dizer"⁸. Isto é, desde o final de seu segundo romance, ela já tinha bem claro que algo falta, e sempre faltará: "algo que não se pode dizer".

Um breve levantamento da fortuna crítica relativa a cada romance a ser analisado merece atenção⁹. Centrando-se nos três romances escolhidos e, paralelamente, obedecendo a nossa perspectiva teórica, o enfoque de alguns autores propiciará a iluminação do caminho aqui pretendido.

O artigo "Epifania de Clarice", de Luciana Stegagno Picchio¹⁰, traz elementos importantes. Entre vários aspectos abordados, a pesquisadora ressalta a revelação, através da escrita, de uma coisa de outra ordem, aparição "instantânea e transfiguradora" (RM, p. 17). Explicita-se, assim, o paralelismo entre a palavra e algo que lhe escapa, como a experiência ou a "sensualidade espiritual". Já surge aqui a dicotomia a ser perseguida entre a palavra e o que beira suas margens, aquilo que não tem nome, não se fala ou não se pode falar. Afirma ainda que "Clarice usa alternativamente a palavra e o pincel" (RM, p. 17), situando tal palavra em constante luta com o indizível, captando talvez pelo pincel as entrelinhas de seu texto, cotejando a questão do *impronunciável* ao utilizar significantes vizinhos, tais como *indizível*, *inefável*, *inexprimível*, *impalpável*, *insondado*, *volátil...*, marcando a relação de oposição entre a escrita e aquilo que ao mesmo tempo a anima e norteia. Diz ela:

⁶ Berta Waldman e Vilma Arêas, "Eppur, se muove", RM, p. 163.

⁷ *Inventário do Arquivo – Clarice Lispector. Objeto gritante*. 142, CL/pi 02.

⁸ Op. cit., Carta a Lúcio Cardoso, SD LC 127 CP.

⁹ Ressaltamos seu extremo volume e multiplicidade, uma vez que, além de toda a crítica nacional, há a estrangeira, que vem tendo seu interesse despertado pela obra de Clarice, como Hélène Cixous na França, Claire Varin no Canadá, Earl Fitz e Benjamin Moser dos Estados Unidos, entre outros.

¹⁰ In *Remate de Males*.

E na sua palavra denotativa, terminológica, é o referente que nos aparece impalpável, volátil, aos limites do indizível; é o referente que se esfranja e se esquiva em iridescência de pérola. (...) O polo de Clarice é sempre e só aquela fronteira indefinível da alma (...), em que vida e morte, Deus e eu, tudo e nada, mas também angústia e prazer, alma e corpo, espírito e carne, tocam-se, fundem-se e são uno, indivisível ainda que inexprimível. (RM, p. 17).

"O Impronunciável: Notas Sobre um Fracasso Sublime", de Plínio Prado Jr., é outro artigo de interesse direto para o trabalho, centrando-se, de novo, naquilo que não se pode dizer na escrita clariceana. O autor situa o lugar peculiar da escrita clariceana – nem jornalística, nem objetiva, mas a que "lida antes com sentimentos" (RM, p. 21), o mais inalcançável, segundo a própria Clarice. *Água viva*, em particular, é um texto altamente metalinguístico, cujo evento principal é "a própria ocorrência da próxima frase", numa escrita que "se debruça sobre si mesma, se volta o tempo todo sobre o presente de sua própria apresentação sobre o instante-já em que a frase vem – que resta no entanto inapreensível, inapresentável." (RM, p. 22).

Configura-se aí uma espécie de dicotomia entre o que pode nascer como palavra e aquilo que para sempre estará fadado a ser silêncio ou resto inapreensível, cerne da coisa-em-si kantiana¹¹ não passível de representação. Em Clarice, ocorre continuamente essa falência da representação enquanto tal, segundo os parâmetros clássicos da máscara externa que poderia vir a representar o objeto subjacente – há sempre um embaralhar dos registros exterior-interior operando em sua produção. Conforme ela mesma o diz: "Não têm pessoas que cosem para fora? Eu coso para dentro". Dessa forma, *Água viva* apresenta-nos constantemente a tentativa de apreensão da Coisa que, no entanto, nunca se dá, reduzindo-se o texto a uma perpétua busca e a um incessante 'assistir a passagem' dos momentos que se sucedem. Segundo Prado Jr., instaura-se uma pulsação de instantes: "palpitação que a cada lance ameaça – mas 'ao mesmo tempo' reassegura – o fio e a continuação do que se escreve." (RM, p. 22).

Partindo de uma reflexão sobre questões que denomina "ontológicas", o crítico afirma que Clarice consegue "escapar" tanto de um polo positivista (cujo pressuposto de

existência, em linhas gerais, é o designável), quanto de um metafísico (que busca nomear o inominável por excelência) – sua escrita intercalando-se aí e pondo em evidência o fato de que sempre há um resto não designável nem representável. Daí a expressão clariceana: o instante "pela sua própria natureza me é interdito", é "impronunciável." (AV, 8, 95). Ou seja, sempre iremos nos deparar com o "inominável, o irrepresentável, este não é um 'nada', mesmo se ele não pode ser senão aludido" (RM, p. 25). É justamente essa tensão – que opera entre o que se pode nominar e aquilo que se nega a essa nominação – um dos objetos de nossa pesquisa.

Destacaríamos ainda a crítica que Plínio Prado Jr. estabelece em relação ao termo "epifania", tão em voga nas leituras concernentes a Clarice (reiterado, inclusive, no artigo anteriormente comentado, de Luciana Picchio): "Esse inominável, sem medida comum com a experiência ou com a palavra, eis o 'infinitamente outro' (AV, 83), o 'Deus absconditus', por assim dizer, da escrita segundo C. L. E neste sentido isto equivale a dizer que não há, nem pode haver "misticismo", "revelação" ou "epifania" do divino nessa escrita (esta terminologia teológica conota, aliás, uma dimensão edificante e uma religiosidade que é estranha ao sentido do trágico que habita uma escrita profundamente irreconciliada e não reconciliante)" (RM, p. 25).

Outra obra que aponta elementos relevantes para nosso viés é a coletânea de entrevistas organizada por Claire Varin¹²: *Clarice Lispector: Rencontres Brésiliennes*. No prefácio, Varin tece alguns comentários sobre a escrita da autora, afirmando a respeito de *Água viva*, numa expressão precisa e feliz, ser ela uma "ficção que pinta o movimento da palavra na escrita"¹³. Destacamos o que diz Clarice na passagem:

A – Agora um livro que vem bem depois – confundo um pouco a ordem cronológica – que é *Água viva*. *Água viva*, na leitura, dá a impressão de uma coisa fluida e elaborada.

* Fluida, sim.

A – Ele não passou por esse processo de recolher pouco a pouco os fragmentos escritos e depois organizar?

¹¹ V. a oposição que Kant estabelece na *Crítica da razão pura* (1781) entre o númeno e o fenômeno, a coisa-em-si e aquilo que aparece à percepção.

¹² Pesquisadora canadense interessada na produção clariceana que organiza várias entrevistas concedidas pela escritora, intermediando com fotos e documentos bio-bibliográficos.

¹³ Claire Varin, op. cit., p. 12.

* (*Falando no presente do que deveria se enunciar no passado.*) Não, é quase tudo anotado... Mas esse livro, *Água viva*, eu passei três anos sem ter coragem de publicar, pensando que seria ruim, que era ruim. Porque ele não tinha história, não tinha intriga¹⁴.

Além de conhecermos a opinião de Clarice sobre seu próprio texto (ratificando a hipótese de que nessa obra não há um enredo "clássico"), vemos sua relação com a escrita e a forma de compor.

De certa forma, essa fluidez "pulsante" foi também sublinhada por Roberto C. dos Santos em seu estudo relativo a *Laços de Família*¹⁵. O último capítulo enfoca a "luminosa" escrita clariceana de modo amplo, assinalando os fios lógicos da construção / desconstrução e os campos interligados da escrita / obra / leitura. Nesse percurso, o crítico traça um breve panorama da produção da autora, atentando para a "pulsção dos sentidos"¹⁶ presente em *Água viva*.

Esse tópico do 'pulsar' e do movimento textual nos conduz a outro fio, também fundamental: o tempo. Berta Waldman, em *A paixão segundo C.L.*, ao tratar de *Água viva*, pontua tal vertente. Segundo ela, a escritora procura elidir o intervalo inevitável entre o tempo do fato e o tempo do relato: busca incessante de fazer da palavra a vida mais imediata e presente. Não mais 'reflexo' ou 'representação' de algo, da realidade, mas coisa em si. Como a própria Clarice confessa, ela busca em seu trabalho tocar no âmago, no "ponto tenro e nevrálgico da palavra", e isto se daria no "instante-já". Sem intermediários:

Para que se avizinha à vida é preciso que a experiência da escrita se inscreva no "agora", no "já". Isto é, que tenha a humildade e a coragem do improviso, da falta de construção, que seja o mergulho na matéria da palavra. Tocar a vida com a palavra, porém, é um anseio impossível. É da natureza da palavra estar no lugar da coisa, distância que Clarice pretende eliminar¹⁷.

¹⁴ Op. cit., p. 97.

¹⁵ Roberto Santos, *Clarice Lispector*, 1986.

¹⁶ R. Santos, op.cit, p. 80.

¹⁷ Berta Waldman, *A paixão segundo C.L.*, 1983, p. 63.

Se, em *A paixão segundo G. H.*, a personagem escreve o texto logo em seguida à sua experiência, no dia posterior ao ocorrido, em *Água viva* o objetivo é "retratar" imediatamente o que vivencia, no "já" do instante. "O esforço da protagonista narradora é fundir o tempo da história com o tempo da escrita e, se não fosse impossível, com o tempo da leitura¹⁸". No entanto, essa busca do "já" revela-se sempre impossível, justamente pelo intervalo estrutural e inevitável da linguagem: sempre haverá o momento do fato, elaborado no momento da escrita, para enfim ser apreciado por um outro, no momento da leitura.

Sinteticamente: evento, escrita, leitura. Esses três tempos formam a base da experiência literária, partindo da criação e dirigindo-se à recepção, não havendo modo diferente de inversão dessa estrutura. No entanto, Clarice procura instaurar uma nova forma de romance, que intitula "ficção" e que, de fato, gira em torno do processo da própria linguagem e da escrita, buscando subvertê-lo e aí questionando o estatuto do autor, do narrador, da personagem e ainda do leitor.

B. Waldman mostra ainda de que maneira o texto aparece como fala contínua, monólogo dirigido a um leitor/"interlocutor silencioso". Clarice "fotografa uma escrita atemporal. Essa escrita almeja a duração, quer ser contínua como a vida que não para¹⁹". Porém, o avesso da presença tão marcante e quase absoluta da palavra só pode ser o silêncio, esse 'buraco negro' que é ao mesmo tempo nada, ausência, e totalidade, todas as possibilidades semânticas contidas no intermezzo, na entrelinha. "Porque quando a linguagem silencia, a pausa potencializa todos os significados possíveis²⁰".

Um último ponto a destacar na análise da ensaísta é a questão do *it* – conteúdo neutro circulado por Clarice, "culminância da introspecção":

Esse *it* que pede um descentramento do *eu* para ser alcançado não será aquilo que a partir de Freud se conhece como o Id? Não é nele que está contido o segredo de nossa identidade? Quer dizer, para chegar ao Id, ao inconsciente, ao *outro* que também somos, é preciso que o *eu* se desloque. Se é assim, nenhum de nossos escritores levou

¹⁸ Op. cit., p. 61.

¹⁹ Op. cit., p. 61.

²⁰ Op. cit., p. 63.

a literatura tão perto desse limbo do inconsciente como o faz Clarice²¹.

Tal leitura nos parece importante, uma vez que o termo traduzido para a forma latina Id aparece nos originais de Freud como "Es", que em alemão significa "isso"²². It que aparece assim num duplo estatuto, simultaneamente 'coisa', objeto a ser apreendido pela palavra, e 'fonte', reservatório pulsional e lastro importante na topologia inconsciente.

Enfocaremos a seguir alguns estudos sobre *A hora da estrela*, obra que, embora também aborde questões relativas à escrita, o faz de maneira bastante diversa em relação à *Água viva*.

O crítico Benedito Nunes propõe seguir o que denomina as "peripécias do jogo de identidade" (RM, p. 64) operado por Clarice, servindo-se de três "narrações em estilo monologal": *A Paixão segundo G. H.*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*. Em sua já clássica análise de *A hora da estrela*, afirma que o romance nos conta três histórias: a da moça migrante Macabéa, personagem do romance; a de Rodrigo S. M., o narrador; e a da própria narração.

Enquanto o artigo de Nunes aborda a 'composição' da obra, um outro ensaio, de Vera de Queiroz, tece uma 'comparação' entre o texto clariceano e a tradição literária. O artigo "Tríptico para Clarice"²³ efetua um paralelismo entre a autora e Virginia Woolf, considerando a "afinidade de estilo" de ambas e a "revelação" que ocorre em seus textos. A crítica acaba por realçar a escrita singular de Clarice, calcada num olhar específico, com um estilo próprio, sobre a realidade contemplada e que engendra em si mesmo a questão da tensão entre o dito e o não-dito:

(...) é desse mundo de aparente insignificância que se nutre a literatura de Clarice, num movimento que se poderia chamar de transfiguração do objeto (ou ser) simples em elementos de força cuja essência (no sentido ontológico) será revelada por e está contida na

²¹ Op. cit., p. 63-64.

²² Assim, "it", "id", "Es", "isso" encontram-se na mesma linha semântica. Ver, sobre esse ponto, a discussão de Paulo César de Souza em *As palavras de Freud*, 1999.

²³ *Revista Tempo brasileiro*, 1991, p. 121-144.

palavra. Ou no silêncio, no não-dito, no que está por detrás do pensamento²⁴.

Também Hélène Cixous, em *L'heure de Clarice Lispector*²⁵, ressalta os elementos permeados de linguagem que marcam o viver e o contínuo pulsar do incompreensível, "(...) até o silêncio entre dois batimentos do coração²⁶". Analisando mais especificamente *A hora da estrela*, a ensaísta marca a posição peculiar que Macabéa ocupa: algo entre o mínimo – o quase, o que passa sem ser percebido, essa "quase mulher", "como erva" – e o mais próximo de uma natureza ancestral: "como se ela estivesse em relação quase íntima com a primeira manifestação da substância viva da terra²⁷", características que poderiam nos aproximar do reino do não-dito, da manifestação básica anterior à linguagem.

Já a respeito de *Um sopro de vida*, teceremos um breve comentário de *A Travessia do Oposto* de Olga de Sá e *O drama da linguagem* de Benedito Nunes, dois dos poucos títulos a trazerem contribuições sobre o texto. No prefácio da obra de Olga de Sá, Haroldo de Campos considera a autora Clarice como "subtexto" que aflora pelas falas da personagem Ângela. Nesses romances da década de 70, surge cada vez mais evidente a questão do entrelaçamento do enunciado e da enunciação, um constituindo-se quase que majoritariamente na descrição e acompanhamento do outro, movimento no qual a autoria se complexifica²⁸. Autor e personagem mesclam-se. Vida e arte/literatura confundem-se. Dois livros de Clarice "questionam permanentemente a linguagem": *Água viva* e *A hora da estrela*. *Um sopro de vida*, por sua vez, "assume como forma narrativa o confronto entre Autor e personagem, colocando a função

²⁴ Op. cit., p. 125.

²⁵ No artigo "À la lumière d'une pomme" (1989a), texto bastante singular, beirando o limite entre o acadêmico e o literário e que coloca em relevo a forma da escrita clariceana, muito além da filosofia e de qualquer corrente "racionalizante".

²⁶ Hélène Cixous, *L'heure de Clarice Lispector*, 1989, p. 117. Esta citação, assim como as demais no trabalho, quando for o caso de textos originais em língua estrangeira, são traduzidas pela autora do presente livro.

²⁷ Op. cit., p. 129.

²⁸ Diversos outros textos literários abordam esse tema, entre os quais destacamos alguns do nosso século XX: o pioneiro *Niebla* (1914) do espanhol Miguel de Unamuno, em que o narrador, em um dado momento da obra, relata o encontro com a personagem, sublinhando a marca autoral no interior da própria narrativa; o clássico drama de Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor* (1931), em que as personagens invadem o ensaio buscando convencer o diretor a lhes conceder existência; e o instigante *Se um viajante numa noite de inverno* (1979) de Italo Calvino, que, num tom lúdico, discorre sobre o próprio texto que está a escrever, refletindo sobre a linguagem do romance e os múltiplos sentidos que pode tomar a escrita contemporânea.

metalinguística a serviço do diálogo da escritora com sua própria obra e com a tarefa de escrever – viver²⁹".

Olga de Sá também assinala que um dos focos recorrentes da obra clariceana é o da própria escrita, do processo de escrever, no qual as categorias de autor, narrador, personagem, leitor e as questões de enredo, temática, inspiração, criação constituem o próprio estofo do texto. Diz a crítica que assim é do início ao fim, de Joana (a primeira heroína, em *Perto do coração selvagem*) a Ângela (a última): "Joana, personagem de seu primeiro romance, já é a das "vozes" e este último livro, *Um sopro de vida*, desdobra-se na criação que o Autor faz da personagem Ângela Pralini³⁰".

Retomando Benedito Nunes, sublinhemos uma dos aspectos centrais da obra de Clarice, em consonância com a questão autoral aqui tematizada: "Eu que narro, quem sou?" Nunes aponta aí uma espécie de "cogito filosófico invertido" (RM, p. 69), numa alusão ao "Eu que penso, sou" cartesiano, situando *Um sopro de vida* justamente como expressão desse perguntar sobre a autoria. A obra mantém o "esquema triádico de composição" quanto às personagens, análogo ao de *A hora da estrela*: um narrador, um "Autor" e uma personagem feminina, agora não uma nordestina entre o caos e alienação da cidade grande, mas uma escritora. É importante notar que, para o crítico, esse romance é uma "recapitulação" da obra clariceana, um aglomerado de "frases, conceitos, maneiras de agir e de pensar, locuções e passagens, de contos, crônicas e romances", colocando-se ainda na perspectiva de uma oposição masculino/feminino³¹:

A cisão do sujeito narrador, o seu desdobramento, transpõe-se aqui, diferentemente do que ocorreu em *A hora da estrela*, para o plano da própria obra de Clarice Lispector, de que esse livro póstumo é uma recapitulação – paráfrase e paródia – sob dois focos, o de Ângela e o do Autor, **feminino** e **masculino** em oposição. (RM, p. 69)

Nunes destaca, igualmente, que a própria Clarice aí se insere em diferentes níveis: é ao mesmo tempo "autora e leitora" do próprio livro que escreve, é "personagem de

²⁹ Olga de Sá, *A Travessia do Oposto*, 1993, p. 21.

³⁰ Op. cit., p. 221.

seus personagens", e através do livro, se recapitula, sendo "ortônima no meio de seus heterônimos" (RM, p. 69)³².

Não se podem deixar de assinalar ainda alguns textos – acadêmicos – que se debruçam sobre as obras constitutivas do trabalho. Citamos aqueles que tocam mais de perto nosso *corpus* e/ou metologia. A dissertação apresentada por Humaitá J. J. Soares³³ levanta questões importantes, tendo por título justamente um de nossos eixos: *A palavra e o silêncio no romance de Clarice Lispector*. Soares aborda o problema, mas o faz por uma via completamente diversa da que nos propomos seguir; ele separa ambos os conceitos: a primeira parte da tese trata da palavra e a segunda do silêncio³⁴. No entanto, afirma serem esses dois termos "o par básico"³⁵ do texto clariceano, "enfocado como estrutura organizada sob dois polos"³⁶, a palavra e o silêncio³⁷.

Conforme esboçado no início, cremos haver uma aproximação entre a relação palavra/silêncio e as teorizações de Lacan acerca dos três registros do funcionamento psíquico: Imaginário, Simbólico e Real. Os dois últimos estabeleceriam uma ligação respectivamente com a palavra (o significante, o dito) e o silêncio (o não-dito, o que não pode ser apreendido pelo Simbólico). Lacan estabeleceu tais registros sob uma forma "topológica", criando lugares outros que não o do discurso linear para tratá-los. Relacionou os registros ao nó-borromeano, uma figura da topologia onde três nós são enlaçados de tal forma que, ao se romper um deles, os outros dois igualmente se

³¹ Quanto a esse aspecto, v., entre outros, textos de Hélène Cixous (1989), artigos da Revista *Tempo Brasileiro*, em número especial dedicado a Clarice Lispector, N.B. Gotlib (1995), C. Varin (1987), B. Waldman (1992) e *Nem musa, nem medusa*, de Lucia Helena (1997).

³² Na mesma linha argumentativa, Abdalla Jr. & Campedelli afirmam, a propósito da "literatura clariceana" de forma geral – mas que se verifica neste texto de forma contundente – que esta se apoiaria no que, notadamente pós-Joyce, passou a se chamar 'stream of consciousness': tem-se "um ambíguo espelho da mente, registrado através do fluxo da consciência, que indefinidamente as fronteiras entre a voz do narrador e a das personagens", em *Clarice Lispector*, 1981, p. 103.

³³ H. J. J. Soares, *A palavra e o silêncio no romance de Clarice Lispector*. 1982.

³⁴ Na primeira parte da dissertação (de subtítulo "A Palavra") temos, por exemplo,: "A palavra em *Perto do coração selvagem*, A palavra em *O lustre*, a palavra em *A cidade sitiada* e, assim sucessivamente, abordando todos os romances clariceanos. Estruturação análoga é utilizada na segunda parte "O Silêncio" ("O silêncio em *A paixão segundo G. H.* etc.).

³⁵ Op. cit., p. 143.

³⁶ Op. cit., p. 141.

³⁷ Lembremos aqui, no que toca ao método de pesquisa, o intuito de Daniela Kahn ao focar o jogo entre identidade e alteridade na obra clariceana: "A principal ideia exposta nesta dissertação é que tanto a forma como o conteúdo do texto de Clarice Lispector obedecem a uma configuração em que os limites entre mesmo e outro não estão claramente definidos", em *A via crucis do outro*, 2000, p. 5. Embora o

soltam. Logo, falar de Simbólico exige a percepção de que esse é somente um ângulo visível da perspectiva, estando os outros dois, Imaginário e Real, o tempo todo subjacentes a qualquer manifestação simbólica.

Há ainda um segundo ponto de discordância entre nossa hipótese de trabalho e a dissertação de H. Soares, que se revela já na sinopse: a visão relativa ao "aspecto social". Como esse tópico é por várias vezes levantado nos estudos críticos, convém comentá-lo mais detalhadamente. Há uma clara influência sociológica na análise de Soares, situando do lado da "Palavra" a ideologia das relações sociais e conjugando o "Silêncio" à "vida profunda": "A palavra estaria dentro do sistema da vida de superfície, parte da rede ideológica estabelecida pela sociedade; enquanto o silêncio se localizaria no sistema da Vida fluente, profunda e plena, seria o outro lado da vida rotineira, social, massificada"³⁸.

Reconhecendo certa verossimilhança nesse prisma, poderíamos, no entanto, nos contrapor, sublinhando uma lacuna importante: a falta de discussão do problema em sua "inteireza". Como bem nomeou Benedito Nunes, trata-se do drama da linguagem³⁹, no que ele tem de mais complexo, a partir da própria estrutura "linguageira", como diria Lacan, na constante luta da vida/emoção/ "coisa silenciosa" para se fazer palavra, discurso, símbolo passível de ser compartilhado pelos outros homens.

A partir da psicanálise, poderíamos dizer que esta é uma das questões "insolúveis" com as quais nossa vida psíquica se debate. O eixo condutor primordial dos últimos romances de Clarice vai cada vez mais se concentrando na questão presente já em seus primeiros escritos⁴⁰: a do embate entre o dito e o que não pode ser dito, palavra e silêncio postos antagonicamente em relação, como um dado da própria estrutura do sujeito falante⁴¹. Neiva Kadota focaliza o social como uma "tessitura dissimulada" que permearia toda a obra da autora. Relaciona-o com um mecanismo da própria narrativa que visaria a uma ruptura com a linguagem do poder: "Nossa leitura/tradução da obra clariceana procura libertar e trazer à superfície do texto coágulos submersos de

objeto de estudo seja diverso, o método de leitura utilizado por Kahn, que conjuga 'a forma e o conteúdo' dos escritos da autora, parece-nos mais enriquecedor do que a separação apontada no trabalho citado.

³⁸ Op. cit., p. VI.

³⁹ Benedito Nunes, *O drama da linguagem*, 1989.

⁴⁰ V., por exemplo, *Perto do Coração Selvagem*.

inquietações sociais que vislumbramos percorrer intercelularmente o seu fazer ficcional⁴²". Nesse sentido, é também pela estrutura da enunciação que se revela a preocupação clariceana com as malhas do político e do social, apontando para uma visão crítica de todo tipo de exclusão, num amplo espectro que abarca desde os mais pobres até os mais fracos, passando pela mulher, pelo imigrante, o velho, o desajustado, a criança... Macabéas, Martins, Olímpicos, Glórias, Sofias, aniversariantes, Mocinhas etc: galeria de personagens a espelhar o ser no lugar de não-inclusão inerente a sua própria estrutura. Kadotta explicita ainda a relação entre a exclusão e o silêncio cheio de significados que percorre a obra:

E nosso olhar ziguezagueando procurou seguir o traçado singular que configura o percurso textual da ficção clariceana, buscando, assim, a leitura do intervalo, dos hiatos de silêncio plurissignificativo, porque o silêncio, em Clarice, também se mostra saturado de carga semântica, no afã de revelar, pela anulação da voz, do sonoro previsível, a concretude da opressão cerceadora dominante⁴³.

Os 'canais labirínticos' da escrita clariceana também são abordados em *Clarice Lispector: máscara nua*, de Edson Duarte⁴⁴. O pesquisador percorre de maneira abrangente a obra da autora, desde seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, passando por *A maçã no escuro* e *A Paixão segundo G. H.*, embora se centre especificamente numa determinada "fase romanesca" da obra (1969-1977)⁴⁵". Ou seja, abarca, de certa forma, o período com o qual trabalhamos, os anos 70. Situa *Água viva* como o "centro de uma reviravolta" na obra clariceana. A mudança se dá não tanto no nível temático, uma vez que seus principais temas continuam sendo abordados (vida, morte, Deus, silêncio); mas em alguns processos narrativos, a partir dos quais "ocorre um desvio no eixo de centralização das reflexões estéticas e existenciais da escritora⁴⁶". Duarte situa o início dessa "nova fase" em *A paixão segundo G.H.*, obra em que nos é apresentada uma "reflexão mais direta sobre o ato de escrever⁴⁷".

⁴¹ Cf. J. Lacan, "Fonction et champ de la parole et du langage". *Ecrits*, 1966.

⁴² Neiva P. Kadotta, *A tessitura dissimulada. O social em Clarice Lispector*, 1995, p. 2.

⁴³ Idem, p. 94.

⁴⁴ Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Dissertação (Mestrado), 1996.

⁴⁵ E. Duarte, op. cit., p. 8.

⁴⁶ Idem, p. 36.

Embora o *corpus* de nosso trabalho esteja de certo modo presente nessa dissertação, os enfoques diferem. Centramo-nos mais precisamente nas questões do silêncio, da palavra e da autoria e suas possíveis relações, enquanto Duarte elege o tempo como eixo, para ele "um dos temas mais frequentes na obra de Lispector":

E é o centro da discussão aqui proposta porque nele estreitam a discussão da literatura moderna (enquanto discurso fragmentário que tenta representar coerentemente um mundo) e a reflexão da própria escritora na forma de um resgate obsessivo da multiplicidade das experiências representadas nos múltiplos tempos⁴⁸.

Outro ponto trabalhado por Duarte, aliás, título da dissertação, é o que ele denomina "mascaramento / desmascaramento do sujeito no discurso" e que levaria a um crescente minar dos processos narrativos⁴⁹. Essas questões interessam mais de perto e serão abordadas quando da análise dos romances. Cumpre ainda ressaltar que, embora possamos marcar aproximações com nosso trabalho, por meio de um cotejamento de leituras que se revela frutífero, há, no entanto, diferenças, tanto nos temas trabalhados quanto no enfoque metodológico.

Nesse prisma, retomamos o texto de Yudith Rosenbaum: *As metamorfoses do mal. Uma leitura de Clarice Lispector*. A pesquisadora buscou "surpreender uma linguagem do sadismo (...), notadamente na desconstrução da sintaxe tradicional, na transgressão dos modos convencionais da narração e na expressão de um sujeito pulverizado e descentrado⁵⁰", marca do sujeito que perseguimos.

Partindo das *Reflexões sobre o romance moderno*, de Anatol Rosenfeld, Rosenbaum busca explicitar os "processos de desmascaramento que a escrita clariceana promove", não deixando de assinalar sua "radical anti-mímesis" cuja finalidade seria, paradoxalmente, a apreensão do Real – tese que vem ao encontro de nosso eixo analítico. A ensaísta situa a obra clariceana no espírito de seu tempo, "herdeira de um 'Zeitgeist' marcado pela desrealização na arte", ao apontar a forma pela qual Clarice subverte "a perspectiva convencional do ponto-de-vista e dos aspectos da realidade

⁴⁷ Idem, p. 37.

⁴⁸ Idem, p. 13-14.

⁴⁹ Idem, notadamente p. 38-43, e a dissertação como um todo.

que se incorporam à obra. Atenta à crise da subjetividade que caracteriza nosso tempo, a autora privilegia uma nova experiência do homem no mundo, descortinando, assim, um ser precário e perplexo⁵¹".

Outro ponto que nos diz respeito é a explicitação do paralelo já por diversas vezes aventado pela teoria psicanalítica, entre a sonoridade das pulsões de vida e o inexorável silêncio da pulsão de morte. Sem desconsiderar esse ângulo de análise, diríamos que nosso enfoque, além das considerações de Freud, retoma as de Lacan, o que nos permite aproximar tal silêncio do conceito de Real. A validade teórica de trabalhar com o conceito é adotar outra perspectiva da questão, diversa da pulsional, que possibilite dispor o silêncio do lado de uma perspectiva de linguagem. O conceito de Real vem justamente presentificar-se no nível do que não pode ser dito, enunciado, contrapondo-se ao Simbólico da palavra e do discurso.

Nessa linha de análise, destaca-se um artigo cujo olhar muito se avizinha dos pontos aqui abordados. Trata-se de "O ser e a escrita⁵²", de Graziela Costa Pinto. A psicanalista ressalta a importância da indagação sobre a linguagem e seus desdobramentos na obra de Clarice, assim como a questão da autoria, corroborando de certa maneira nossa posição e apoiando-se numa linha teórica próxima à que utilizamos. O artigo parte de considerações sobre o estruturalismo francês que, nos anos 50, conjugou a linguística a suas teorias (filosóficas e literárias), criando, assim, espaço para uma forma específica de apreensão da linguagem, embora esta – a linguagem – venha sendo uma questão crucial para a filosofia e a literatura desde seus primórdios. Problematizá-la de uma outra perspectiva, tanto no campo da crítica literária quanto no da psicanálise, teria sido tarefa empreendida nos anos 60 e 70 pelo pós-estruturalismo, notadamente com as teorizações respectivamente de Barthes e Lacan. Os pensadores teriam operado uma "assimilação do sujeito à linguagem", aspecto fundamental no texto clariceano, uma vez que suas personagens "vivem uma realidade inexprimível, em que o sentido surge apenas do ato de escrever⁵³".

⁵⁰ Sujeito "muito diverso do retrato da maioria dos heróis da literatura do século XIX" em *As metamorfoses do mal*, op. cit., p. 19.

⁵¹ Idem, p. 175.

⁵² Graziela C. Pinto, "O ser e a escrita" in VVAA, *Cult*, Revista Brasileira de Literatura, dez 97, p. 52-56.

⁵³ Idem, p. 52.

A ensaísta aborda, a partir dessa perspectiva, *Água viva*, denominando-o "meta-romance", o qual, à semelhança de outros textos clariceanos, é uma "teia de linguagem", uma "trama de signos" em que o leitor se perde ou, ao menos, deixa-se levar pela complexa "tessitura de amor e morte" na qual "sons e silêncio se combinam segundo uma lógica complexa"⁵⁴. Em *Água Viva*, mais que em qualquer outra obra da autora, explicita-se a inquietação com a língua – e seu tratamento – bem como com a estrutura do romance.

Outro artigo publicado no mesmo dossiê "Clarice Lispector"⁵⁵ focaliza o aspecto transgressor da escrita clariceana, aproximando-o da própria forma segundo a qual a palavra é utilizada. Ele aponta aí uma "convulsão da linguagem" – expressão que nos parece apropriada para o tratamento de alguns de seus textos, sobretudo *Água viva*. A autora buscaria, assim, "fixar na materialidade da palavra o abstrato da vida e o fluir do tempo! Assim, o texto de Clarice Lispector aproxima-se do não-texto, do não-livro, pairando sempre a ameaça do silêncio"⁵⁶.

Por fim, destaquemos o artigo de Elena Losada Soler: "Clarice Lispector: la palabra rigurosa", que sublinha uma questão concernente ao nosso viés: "quem foi essa mulher que sustentou tão dura luta com as palavras?" Esta 'dura luta' de Clarice vai se afunilando e atinge seu ápice em seus últimos romances, processo que desemboca num "fracasso da linguagem"⁵⁷. Haveria um fio condutor que iria de um certo "otimismo", como em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, a um "pessimismo" crescente. Desse ponto de vista, a ensaísta aponta certo padrão no movimento da escrita clariceana fazendo-o aproximar-se, num ponto de fuga ideal, do 'fracasso' quanto à forma.

Um comentário sobre esse ponto – relativo à "performance languageira" na obra clariceana – merece destaque. Em geral, os críticos estão de acordo em identificar um movimento indagativo dessa ordem e, a fim de caracterizá-lo, utilizam expressões diversas, como o "drama" da linguagem (de Benedito Nunes) ou sua "convulsão" (como Gilberto Martins), ou ainda "linguagem do sadismo" (nas palavras de Yudith Rosenbaum). Soler, contudo, qualifica tal operação e utiliza a expressão "fracasso",

⁵⁴ Ibid., p. 52.

⁵⁵ Gilberto Martins, "Culpa e transgressão". Revista *Cult*, op. cit., p. 46-51.

⁵⁶ Ibid., p. 51.

⁵⁷ E. Soler, 1994, p. 127.

aliada a "pessimismo", como se Clarice ou, ao menos, suas personagens, estivessem já fatigadas da atividade da escrita e se deixassem levar por ela, esperando a chegada da morte. Poderemos, no entanto, perguntar: será inércia ou fadiga? Parece-nos, ao contrário, persistência quanto ao impossível. Pessimismo só se for como um "ser adepto do que não é bom porque é inviável", que acaba sendo bastante ativo. É o estar cansada da literatura que a leva ao passo além, à tentativa de escrever o indizível, conforme, aliás, a própria ensaísta sublinha:

Escreve em *Um sopro de vida*: 'Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos nos comunicamos com as mãos⁵⁸.' E em *A hora da estrela*, o pessimismo é ainda maior: 'Estou absolutamente cansado de literatura; somente a mudez me faz companhia. Se no entanto escrevo, é porque não tenho mais nada a fazer no mundo enquanto espero a morte. A busca da palavra na obscuridade⁵⁹,⁶⁰

Apesar de sublinhar pontos relacionados à nossa pesquisa, a "categorização" acerca do grau de otimismo de Clarice foge um pouco da linha de trabalho proposta, uma vez que situamos o silêncio não exatamente como 'pessimismo', 'fragilidade' ou 'desilusão', mas enquanto elemento visceral e fundante da própria escrita. Temos maior proximidade com noções tais como as citadas anteriormente que abordam o 'drama' ou 'convulsão' da linguagem e que, por momentos, chamamos de 'embate', pois, a nosso ver, melhor enquadra a última produção clariceana. A partir daí, poderíamos questionar a existência de algum tipo de 'fracasso', uma vez que Clarice nunca deixou de escrever, mesmo sobre esse suposto fracasso – que justamente, no nível da enunciação (um dos mais reveladores, como nos ensina a psicanálise), desfaz essa postura.

Deve-se explicitar, aqui, que estamos continuamente trabalhando com o referencial psicanalítico – ainda que como chave de leitura não explícita – referencial que busca valorizar, para além ou aquém das palavras e seu sentido imediato, a forma e sua enunciação, mais próximas do inconsciente e do que não se consegue expressar. Ou

⁵⁸ Clarice Lispector, "Un sopro de vida – Pulsaciones" (Fragmento), *El paseante*, nº 11, Madrid: Siruela, 1988, p. 47.

⁵⁹ Clarice Lispector, *La hora de la estrella*. Madrid: Siruela, 1989, p. 66.

⁶⁰ E. Soler, op. cit., p. 128.

seja, Clarice nunca desistiu de escrever, nem deixou sua linguagem 'fracassar', mas alterou a forma de trabalhar essa linguagem, chegando talvez a uma espécie de 'fracasso da trama', como se vê sobretudo em *Água viva* – obra na qual não se observa enredo definido, com tempo, espaço, personagens e narrativa estruturados linearmente. A linguagem permeia a aventura humana – e sempre pulsante – por mais dramática ou convulsionada que seja; eternamente em luta com tudo aquilo que lhe faz obstáculo.

Uma vez elencados tais pontos, questões surgem. Essa problematização da linguagem – linguagem como processo – revelaria um novo modo de compor? Encaminha-se tal modo na direção dos limites do dizer, do sentido? Como aí se configuraria a subjetividade moderna? Passemos ao segundo capítulo, voltado para considerações sobre os tópicos centrais do trabalho, palavra, silêncio e autoria, buscando colocar em jogo relações entre eles.

II.

Autor: entre o silêncio e a palavra

A palavra é uma breve ruptura do silêncio.

Ungaretti

Na produção clariceana, há a recorrência da busca de "algo além do texto" que estaria ao mesmo tempo à sua margem, impronunciável, e no seu cerne mais íntimo. Esse algo que não se consegue dizer, e, no entanto, se busca dizer, é justamente o que impulsiona o movimento paradoxal realizado a partir do que denominamos "silêncio": a falta impulsionando a escrita que procuraria, então, significar a inapreensível *totalidade* do vivido. Se o ideal de apreensão global permanece, ele é no entanto posto em xeque pela própria estrutura linear e fracionada da linguagem: somente se pode apontar tanto o todo quanto o silêncio através e a partir da palavra. A questão não é tanto de ter uma palavra para "apontar" o silêncio, mas sim a de que, sem a palavra, não haveria a sua ausência.

Dessa maneira, o discurso literário – artifício, forma de pôr em palavras a experiência e propiciar ao outro que a absorve sua vivência, ainda que parcialmente – cumpre sua função, pois a tentativa de 'fazer palavra' não é vã, ao mesmo tempo que não é completa. A vivência precisa ser cercada linha a linha, letra a letra, na cadeia contínua e sucessiva de termos *parciais* que é o texto, sempre aquém ou além do ser, também localizado num tempo outro, em contínua defasagem com sua tradução em palavras. É aqui que se insere a política clariceana para lidar com esse fazer palavra: sua arma para atravessar o silêncio é a poesia. Sua matriz poética, metafórica por excelência e prenhe de alusões, nasce "entre fulgurações fragmentadas¹" e percorre toda a obra claricena, estando presente de maneira inequívoca nos três romances abordados. A fim de focalizar essa travessia, retomemos as categorias em jogo.

¹ V. Areas, *Clarice com a ponta dos dedos*. São Paulo: Cia das Letras, 2005, p. 15.

sobre o silêncio

O silêncio é um tema complexo, a começar por suas várias acepções. Primeiramente, existe um modo de 'estar em silêncio' que segue paralelo a um modo de 'estar no sentido', na medida em que a significação se forja a partir do contraponto entre significantes e destes com o silêncio. O sentido se torna possível a partir de palavras entremeadas de espaços, unidades de significação que somente desenham a ideia por serem cercadas pelo branco do espaço vazio que nos permite uma respiração, pausa fundante do campo semântico. A própria literatura é estruturalmente presença e ausência, letra e espaço, categorias que forjam as palavras e estas a frase e assim sucessivamente. Não haveria como escrever um livro com uma só palavra de infinitas letras.

Num segundo prisma, o silêncio se alia ao 'silenciamento', operação que exerce um calar ou um subtrair de sentido. Isso pode se dar em duas camadas: o que não se pode dizer – pois interdito, censurado – e o que se supõe já-dito, implícito. Trabalha-se, assim, com a ideia do que é "posto em silêncio" ou "pressuposto pelo silêncio". Aproximamo-nos aqui da noção freudiana de recalque, assim como com a de uma alienação de base. Está-se aí no campo da política do dizer assim como no da construção da ideologia e da história, inevitáveis a toda formação de sentido.

Há, ainda, uma dimensão do silêncio que toca na impossibilidade de um dizer pleno, remetendo à estrutura de incompletude da linguagem, ao mesmo tempo que *topos* da possibilidade que inaugura o ser, como diz Heidegger. A linguagem é insuficiente para dizer o homem, mas o mostrar (dizendo) é o momento em que o mundo do homem se desvela. "A palavra para dizer a palavra não se deixa encontrar em nenhum lugar em que o destino dá aos entes o presente da linguagem nomeadora e inaugural, essa que nomeia que o ente é e como o ente brilha e brota²". É na suspensão do que ele chama de "falatório", a linguagem normativa, que se torna possível ecoar o apelo da linguagem ela mesma, "a casa do ser³". É nesse sentido que Heidegger

² Heidegger, *A caminho da linguagem*, 2003, p. 150.

³ Idem, *ibid.*, p. 127.

trabalhará com a dimensão poética da linguagem, aquela que se contrapõe à "norma cinzenta"⁴ de um dizer que só ouve aquilo que já compreende.

Esse embate percorre a obra clariceana como um todo, deixando entrever a busca de uma outra forma de alcançar o próprio fazer da escrita. "Todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer. Esta dimensão nos leva a apreciar a errância dos sentidos (a sua migração), a vontade do 'um' (da unidade, do sentido fixo), o lugar do *non sense*, o equívoco, a incompletude (lugar dos muitos sentidos, do fugaz, do não-apreensível), não como meros acidentes da linguagem, mas como o cerne mesmo de seu funcionamento"⁵. Esta forma de focalizar o silêncio coloca-o como fundador e polo necessário da linguagem. Opera-se uma contraposição entre a opacidade do silêncio (assim como do real) e as formas "apreensíveis e verbalizáveis" delineadas pelos significados, que conjugam, no entanto, um contínuo movimento, análogo ao do sujeito que procura neles se ancorar:

À errância do sentido, à sua capacidade de migração, se junta o fato de que também o sujeito é errático, ele se desloca em suas posições, ele "falha" etc. E isto está de acordo com o que significa "discurso": aquilo que segue um curso, um projeto, aquilo que retorna. O traço comum entre a errância do sentido, a itinerância do sujeito e o correr do discurso é a ideia de "movimento"⁶.

Deslocamento esse reiteradamente apontado por Lacan ao situar o sujeito que "corre sob a barra" que separa significante e significado⁷: assim como o sentido, o sujeito busca continuamente se construir, desenhar um contorno de território imaginário na densidade do real. Eni Orlandi traz uma bela metáfora para esse movimento: "Como para o mar, é na profundidade, no silêncio, que está o real do sentido. As ondas são apenas o seu ruído, suas bordas (limites), seu movimento periférico (palavras)"⁸.

Os meandros da representação não deixam de se conectar com esse mosaico pluridimensional do silêncio. Os problemas relacionados a uma linguagem

⁴ Idem, *ibid.*, p. 131.

⁵ Eni Orlandi, *As formas do silêncio*, 1993, p. 13.

⁶ Eni Orlandi, *op. cit.*, p. 160.

⁷ Cf. notadamente "L'instance de la lettre", in *Ecrits* e *Le séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, no qual Lacan elabora os "quatro discursos".

⁸ Eni Orlandi, *op. cit.*, p. 35.

questionadora e à crítica da linguagem se insinuam no Pré-Romantismo e se tornam mais claros e contundentes no Romantismo; ganhando continuidade no Simbolismo, alcançam grande força questionadora com o Dadaísmo e o Surrealismo e persistem em diversos campos das artes até nossos dias⁹. Os pontos levantados pelo Simbolismo em muito se aproximam do que denominamos temática do *silêncio*, o que leva a algumas considerações mais detalhadas sobre esse movimento literário. O século XIX, em termos bastante genéricos, vivenciou dois fluxos opostos¹⁰: o exacerbamento do sujeito posto em cena pelo Romantismo (o eu lírico que buscava extravasar seus contornos reais) e o auge do culto ao objeto idealizado pelo Realismo/Naturalismo. O Simbolismo, por sua vez, ao final desse período, seria uma tentativa de fundir sujeito e objeto, conquistando um espaço de sugestão a partir de 'sensações supra-rationais'¹¹.

Contra o Classicismo e suas ideias mecanicistas, rigidamente ordenadas, a respeito do mundo, do homem e da representação, para muitos o Romantismo representou uma "revolta do indivíduo"¹², que deveria, então, buscar uma outra linguagem para exprimir o mistério e o conflito de fato existentes na realidade. No entanto, no decorrer do século, após novas e impactantes descobertas científicas – como a teoria da evolução de Darwin, discutida no clássico *A origem das espécies*, de 1859 – a reação naturalista se fez sentir e o pressuposto de Zola de compor um romance tal como um experimento de laboratório parecia possível¹³. Essa técnica "empirista", ao tolher a própria possibilidade de imaginação e criação, acaba por não se sustentar e uma nova matriz se impõe no final do XIX: a literatura "desloca-se outra vez da baliza clássico-científica para a romântico-poética"¹⁴. A partir desse movimento pendular, uma reação contra o racionalismo do século XVIII mescla-se a uma reação contra o materialismo do século XIX¹⁵ e o fruto se faz presente: eis o Simbolismo. Retorna a matriz de uma poesia que se lança na busca do inefável, almejando o além do positivo expresso pelo objeto. De certa forma, o simbolismo esbarra em uma antiga questão 'metafísica', na medida em que busca alcançar com sua arte algo além da *physis*, o entrelaçamento de

⁹ Cf. Davi Arrigucci, *O escorpião encalacrado*, 1995.

¹⁰ V., notadamente, Norbert Elias, *A sociedade dos indivíduos*, 1997; William Everdell, *The first moderns, Profiles in the origins of twentieth-century thought*, op. cit. e Ian Watt, *Ascensão do romance*, op. cit.

¹¹ Cf. C. M. Bowra, *The heritage of symbolism*, 1954 e Edmund Wilson, "O simbolismo", 1993.

¹² Edmund Wilson, *O castelo de Axel*, p. 10.

¹³ Cf. Louis Dumont, *Individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*, op. cit. e Ian Watt, *Ascensão do romance*, op. cit.

¹⁴ Edmund Wilson, op. cit., p. 15.

¹⁵ E. Wilson, op. cit., p. 23.

dois fios de natureza diversa: a palavra terrena e o silêncio dos céus. A terra e o homem de um lado, o divino e o mistério do outro. Como tramá-los? Correspondê-los?

Parte da crítica afirma que o movimento tinha como um dos objetivos principais expressar, através do símbolo, a correspondência que os signos criariam entre o real e o ideal. A técnica mestra para alcançar tal finalidade era a da *sugestão* e da evocação, pois a *nomeação* era o equivalente da destruição da coisa – daí o papel preponderante do silêncio e do clássico ideal da página em branco de Mallarmé. Em suas próprias palavras: "Dar nome a um objeto é aniquilar três quartos da fruição do poema, que deriva da satisfação de adivinhar pouco a pouco: sugeri-lo, eis o sonho"¹⁶. Segundo tal pensamento, deparamo-nos com uma espécie de paradoxo irredutível, tal como o que anima a produção clariceana: a palavra/nomeação seria fonte de destruição da subjetividade estética que se depara com a diversidade das perspectivas e multiplicidades do real ao mesmo tempo em que é o único veículo do inefável no âmbito da poesia. Daí o interesse pelo "silêncio sereno" para se alcançar o ideal do 'transcendental' proposto por Mallarmé, que encontra "um Absoluto de alegria estética que estava fora e além do pensamento e, portanto, além de palavras significantes. Seu ideal é a 'ausência', a perfeição que nunca está de fato presente, o silêncio, que é mais musical que qualquer canção. Era isso que ele queria capturar"¹⁷.

Impossível não pensarmos nos textos de Clarice, notadamente *Água viva*, que relata a tentativa de captura da "coisa" silenciosa além das palavras, de certo modo movimento próximo à música, ideal tão reiterado nesse romance¹⁸. Um verso do poema 'Sainte', de Mallarmé, ao se referir a uma santa que toca as asas de um anjo, condensa nossas palavras: "musicienne de silence". Reitera-se mais uma vez, na época simbolista, a ideia de que a linguagem fracassa ao buscar representar o real e, dessa forma, almeja fazer-se música; ou seja, a poesia se vaporiza em música, pura melodia entrecortada de silêncios. Poesia e música, artes irmãs que buscam, cada qual por sua via, bordejar o duro objeto e alçá-lo ao silêncio do ser.

Podemos, na verdade, remontar o problema do fracasso da linguagem a muito antes: já em Shakespeare, temos a presença desse abismo. Como no final de *Hamlet*, em que

¹⁶ Apud E. Wilson, op. cit., p. 22.

¹⁷ C. M. Bowra, *The heritage of symbolism*, p. 11.

¹⁸ V. o estudo detalhado de César Teixeira, *A poética do instante: uma leitura de Água viva*, 2001, no qual a música e a pintura são apontadas como pêndulos fundamentais.

o príncipe da Dinamarca pronuncia suas últimas palavras: "O resto é silêncio". Ou, ainda, nas expressões denunciadoras da limitação da linguagem – "palavras, palavras, palavras..." – ou do pensamento – "há mais coisas entre o céu e a terra do que supõe a nossa vã filosofia" – para dar conta da infinidade misteriosa do real. O Simbolismo leva esse drama metafísico às suas últimas consequências, provocando um questionamento formal que virá desaguar no século XX¹⁹. Essa a herança que nos legou.

A possibilidade de qualquer linguagem abarcar a experiência é por excelência um dos problemas da modernidade – enunciado emblematicamente por Wittgenstein, ao se perguntar se haveria uma representação possível, mimesis soberana – modernidade que se vê às voltas, então, com tentativas de novas formas de representar. Como fazê-lo? Barthes, em sua magna *Aula* no Collège de France²⁰, complexifica a discussão, desenhando o campo da literatura a partir de três vetores, em conexão com três conceitos tratados pelos gregos: *mathesis*, *mimesis* e *semiosis*. O primeiro eixo – *mathesis* – revela a potencialidade de conhecimento do universo da literatura, pois "todas as ciências estão presentes no monumento literário²¹". Literatura é conhecer o mundo, lê-lo, fazendo uso de todos os saberes, que giram em seu movimento contínuo no correr do texto, sem se deter em fixações ou fetichizações de determinados domínios. Literatura é, assim, fluxo de matérias. E também – segunda força – é representação. É *mimesis*, que desde tempos antigos interpela o artista, aquele que busca infinitamente o domínio da prática de re-apresentar o mundo ao nosso olhar. A questão que se coloca aqui é a seguinte: como representar o real pluridimensional a partir de uma linguagem unidimensional, esta nossa que desenha o singelo fio das letras? É nesse ponto, em que esbarramos nessa impossibilidade da plena representação, que o poema, o texto, o autor, ou mesmo um movimento estético, colocam o silêncio no cerne da sua construção. Por fim, Barthes remete a literatura à *semiosis*, um amplo jogo de signos, linguagens e silêncios mesclados. Apresentar, velar, re-apresentar, eis o infindável jogo das peças da língua. Deslocamentos, colorações, repetições, teimosias, avanços e recuos – planamos na linguagem que usa de artifícios para presentificar o que almeja colocar em cena.

¹⁹ Cf. C. M. Bowra, *The heritage of symbolism*, op. cit.; Edmund Wilson, *O castelo de Axel*, op. cit.; William Everdell, *The first moderns, Profiles in the origins of twentieth-century thought*, op. cit.

²⁰ Barthes, *Leçon*, 1978.

²¹ Idem, p. 18.

O jogo é operado, a partir das peças que poderíamos denominar 'letras', por um sujeito que dá mostras de pretender algo. Nesse sentido, a figura do autor cresce e se coloca no interior dessa cena, como objeto da escrita. De certa forma, o objeto por excelência da narrativa se desloca, ao longo do tempo, de um real mimetizável para um sujeito que busca representar. O sujeito estético da modernidade tardia não é propriamente um mimetizador, pois que a operação de mimesis deixou de operar como *telos* basal, mas é uma figura fundamental na própria fatura da obra. O século XIX observa a construção desse deslocamento, como o que se dá, por exemplo, entre a posição do narrador em Stendhal e depois em Proust, com o eu narrador colocado em cena e em xeque. Proust, Joyce, Virginia Woolf, entre outros, forjaram uma literatura na qual os questionamentos dos limites formais da narrativa são uma constante, e nessa linhagem insere-se Clarice Lispector. Como ocorrem esse deslocamento de perspectiva e essa diluição formal?

Nesse movimento de ruptura das formas estabelecidas, são utilizados alguns recursos 'técnicos' como a quebra de linearidade na narrativa, a quebra de capítulo, da voz narrativa, da estrutura de tempo e espaço etc. Ao longo dos séculos, tal questão vem se delineando na tradição literária. Entre tantos autores, citaremos especificamente o irlandês Laurence Sterne, do século XVIII, no âmbito da literatura estrangeira, e Machado de Assis na brasileira que, embora tenham escrito em épocas e contextos diferentes, empregaram recursos próximos, problematizando os modos de composição formal. O primeiro, de forma extremamente expressiva, constrói, no romance de *Tristan Shandy*, um capítulo apenas com barras (/////////), constitutivas não de palavras, mas de significantes que expressam o silêncio – aquilo que não se pode pronunciar com os vocábulos conhecidos da língua. De maneira análoga, Machado constrói um "diálogo mudo" no capítulo LV de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, intitulado "O velho diálogo de Adão e Eva", no qual se alternam as 'falas' de Virgília e Brás Cubas, compostas de sucessivas reticências pontuadas diversamente ("Virgília:! Brás Cubas:?" etc).

O vazio aqui se concretiza de maneira formal/visual, pela ausência da palavra. Pode-se, ainda, buscar representá-lo através da própria estrutura do texto, utilizando-se de cortes no espaço ou no tempo. Ainda à guisa de exemplo, e permanecendo na literatura brasileira, tais estratégias narrativas foram usadas por Mário de Andrade, no romance *Macunaíma*, em que a personagem principal salta da Amazônia para a cidade

grande, bruscamente, sem mediações verbais que deem conta do fato, surpreendendo o leitor. O vazio aqui se dá pelo corte no discurso e mudança no espaço sem conexão da voz narrativa – apontando para uma pan-geografia, espécie de "desgeografização" do Brasil, mecanismo de ruptura dos enquadres linguísticos sugestivos de um alargamento de simultaneidades.

A escrita, a priori, estaria relacionada com a capacidade bem estabelecida de expressar algo, o poder dizer. No entanto, ao mesmo tempo em que se pode dizer, este algo será sempre parcial, tentativa simultaneamente fundante e fracassada de simulacro da realidade ou de cotejamento do cerne do vivido. Não somente a busca é, desde o início, fadada ao desencontro, como a própria linguagem reproduz essa impossibilidade. Berta Waldman, referindo-se à obra clariceana, na esteira de Antonio Candido²², utiliza o mito de Tântalo, a fim de dar conta desse movimento infinito e impossível, que beira as margens do desejo: "Símbolo do desejo incessante e jamais satisfeito, Tântalo é aquele que busca tocar o alvo sempre fugidio. Se é verdade que a personagem central persegue algo que não atinge, a linguagem que a conta perfaz esse mesmo movimento²³". Seguindo tal viés, não podemos deixar de recordar um trecho de Italo Calvino a respeito do desencontro e da impossibilidade:

Penso que estamos sempre no encalço de alguma coisa oculta ou pelo menos potencial ou hipotética de que seguimos os traços que afloram à superfície do solo. Creio que nossos mecanismos mentais elementares se repetem através de todas as culturas da história humana, desde os tempos do Paleolítico em que nossos ancestrais se davam à caça e à colheita. A palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo²⁴.

Atentemos para a proximidade de inquietações demonstradas por Italo Calvino e aquelas reveladas na obra de Clarice. A conceituação da palavra como "frágil passarela improvisada sobre o abismo" bem poderia ser tirada da pena desta última, assim como

²² O autor utiliza o mito em seu ensaio "No raiar de Clarice Lispector" ao abordar o romance *Perto do coração selvagem*. A personagem Joana segue inexoravelmente seu destino buscando sempre alcançar o selvagem coração da vida, que "pode ser um céu e pode ser um inferno. Como nunca o atingimos, é sempre um inferno especial, onde o suplício máximo fosse o de Tântalo (...). Joana passeia pela vida e sofre, sempre obcecada por algo que não atinge", op. cit., p. 129.

²³ Berta Waldman, "O estrangeiro em Clarice Lispector", 1998, p. 96.

²⁴ Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*, 1997, p. 90-91.

a busca do ancestral, do primitivo como signo da permanência de algo basal do homem, revelada e repetida desde o Paleolítico, ou seja, desde que podemos chamar algum ser de humano. Não podemos deixar de nos referir, quanto a esse ponto, ao romance clariceano *A paixão segundo G. H.*, que aborda, justamente, a busca de uma comunhão com o idealizado cerne mais arcaico do ser. De certa maneira, cotejamos as questões perseguidas em *Água viva*, romance posterior e que traz contiguidades temáticas com aquele. Haveria em ambos algo relacionado ao que Adorno denomina uma "epopéia negativa", na qual a narrativa é "testemunha de um estado de coisas em que o indivíduo liquida a si mesmo e se encontra com o pré-individual, da maneira como este um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido²⁵".

Tais questões lembram, analogicamente, o processo psicanalítico no qual o sujeito falante desfia seu discurso no divã: sujeito que se verá continuamente face à impossibilidade de captar uma suposta essência, de tudo dizer, de tudo compreender; de abarcar a totalidade da experiência vivida e, mesmo, de captar e dominar os interstícios entre as próprias palavras. Sujeito falante que revela, sobretudo, sua face de sujeito do inconsciente. Enfim: sujeito habitado pelo inconsciente e, no entanto, ainda assim autor de sua escrita.

do silêncio à autoria

Compreendendo o silêncio a partir do reconhecimento dos limites estruturais da linguagem, podemos estabelecer uma ponte com o segundo eixo determinante para o trabalho: a autoria. No campo da estética, o agente desse poder é o que comumente chamamos de autor, aquele que cria, por meio da obra, endereçando algo a alguém. No caso da literatura, a duplicidade da estrutura se apresenta a partir dos lugares de escritor e leitor que compartilham a obra. Nesse sentido, o texto, tendo sido *criado* pelo autor, deverá ser *recriado* pelo leitor no processo da leitura. E de fato, mesmo a criação autoral já implica um processo de apropriação e consequente *transcrição* da tradição literária e simbólica da cultura. Tópico bem sintetizado por Leyla Perrone: "A criação literária é um processo que tem dois polos: o escritor e o leitor. A obra literária

²⁵ T. Adorno, "Posição do narrador no romance contemporâneo", 1983, p. 273.

só existe, de fato e indefinidamente, enquanto recriada pela leitura, ofício que deve ser tão ativo quanto o do escritor. Nesse processo, o escritor é o desencadeador, mas não o dono absoluto, como certo romantismo remanescente quer fazer crer"²⁶.

No entanto, devemos estar advertidos de que o movimento de especularidade entre autor e leitor não é exatamente simétrico. O leitor enquanto sujeito se identifica com a obra, objeto da "situação estética", mas deve fazer um duplo movimento e dela se separar para poder contemplar essa *outra* realidade, trazida justamente pela obra de arte. Opera-se, assim, uma distinção de lugares própria da recepção da obra, embora imersa num processo de conexão com o receptor. Seguindo o percurso da crítica²⁷, o teórico Sánchez Vázquez sublinha que há uma "dialética da união e da separação, da identificação e do distanciamento de sujeito e objeto que constitui a própria natureza de sua relação na situação estética"²⁸.

Cada vez mais, na forma narrativa da modernidade, o lugar da autoria é tematizado. Entretanto, tal recurso não é novo e a tradição literária já vem nos oferecendo elementos para essa reflexão. Os questionamentos sobre a escrita, a autoria, a ruptura estrutural já se presentificavam em *D. Quixote de la Mancha*, de onde deriva, segundo a crítica, o romance moderno. Nessa obra²⁹, para além do autor propriamente dito, Miguel de Cervantes, temos uma perspectiva narrativa partilhada e tripartida: há o autor árabe, o cronista Cide Hamete Benengeli; o tradutor, que verte o texto para o espanhol e o narrador "moderno". Na Idade Média, o narrador dos fatos a serem transmitidos delegava a voz narrativa a um outro narrador, testemunha "verídica" de tais fatos³⁰. Assim, as aventuras se iniciavam, em geral, de forma semelhante, com o narrador dizendo, por exemplo, que havia encontrado, no meio de um caminho, um sujeito que havia presenciado tal ou qual situação. Isto se dava porque, na época, a mentira era considerada um pecado capital e a ficção como invenção não era bem-vinda, havia que ser transformada em testemunho, ou seja, somente relatar era possível, não inventar, ato passível de se aproximar de teias pecaminosas. Dessa maneira, podemos compreender como Cervantes inicia o relato das aventuras de seu

²⁶ Em "A criação do texto literário" (1984), *Flores da escrivania*, 1990, p. 108.

²⁷ Essa questão já foi abordada por diversos críticos, como por exemplo Spitzer (Cf. *Études de style*, 1970; *Linguística e história literária*, 1955) e, dentre os nossos, por A. Bosi (cf. *Céu e inferno*, 1972).

²⁸ Adolfo Sánchez Vázquez, *Convite à estética*, 1999, p. 153.

²⁹ Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, 2004.

³⁰ Cf., entre outros, José Angel García de Cortázar. *Historia de España Alfaguara. La Época Medieval*, vol II, 1980.

cavaleiro delegando uma suposta palavra original a seu fidedigno autor árabe Benengeli.

No entanto, um primeiro paradoxo já se aponta aí, pois, embora Benengeli seja uma testemunha viva dos fatos, há lacunas em seu relato, que por sua vez são preenchidas, para que se entenda o conjunto, pelo mais explícito impulso criador realizado pelo tradutor: há momentos em que este último toma a palavra e diz, por exemplo, haver passagens ilegíveis e que ele então irá dar continuidade à narrativa, inventando-a. Dessa maneira, Cervantes aceita o pacto imposto por seu tempo e, ao mesmo tempo, subverte-o, mantendo paralelos os eixos do relato fidedigno e o da invenção criadora. É o terceiro polo – o da figura do narrador moderno – que alia os diversos eixos na condução da obra enquanto tal, nem puro relato, nem pura invenção, mas rede intrincada de camadas de enunciação. Além dessa forma de intersecção das instâncias narrativas, há passagens em que o tradutor interfere na história e explicita opiniões sobre a cena, operando-se por vezes uma polifonia de vozes em que os lugares da narração se misturam. Apesar de tal polifonia, a perspectiva narrativa se entrelaça de maneira coesa³¹.

Um outro ponto a destacar, que auxilia nossa perspectiva, é a própria arquitetura da obra: o *Quixote* é composto de duas partes, a primeira publicada em 1605 e a segunda dez anos depois, em 1615; na primeira, tem-se, grosso modo, uma paródia das novelas de cavalaria e na segunda, o relato de diversas aventuras e, ainda, comentários sobre a recepção da primeira parte. Nesta segunda, o leitor é chamado a participar da composição e muitas das personagens dos episódios principais são leitores e comentadores da primeira parte (como os Duques). Além disso, também o *Quixote* apócrifo – lançado um ano antes, em 1614, por um tal Avellaneda, até hoje incógnita a provocar os críticos – é comentado e satirizado pelo narrador. Assim, Cervantes coloca em xeque a própria ficção, pois a engloba na segunda parte, criando uma estrutura que devora a si própria e, poderíamos supor, se insere num movimento

³¹ Para ilustrar a questão, tomemos a colocação de Maria Augusta Vieira ao focar o jogo do múltiplo e do uno presente em *Quixote*: "As muitas histórias interpoladas, que combinam regiões heterogêneas da imaginação, acabam criando uma unidade ao utilizar os diferentes gêneros de seu tempo, apresentado assim as veias do sistema matriz da literatura. A multiplicidade temporal acaba sendo secundária, pois há uma unidade central e linear garantida através dos passos dos protagonistas. (...) Apesar do foco narrativo estar desdobrado em várias vozes, há uma voz fundamental que se nutre da visão distanciada, encarregada de construir a ironia do texto. Em certa medida, seria possível dizer que a unidade no *Quixote* se estrutura paradoxalmente sobre a multiplicidade" em *O dito pelo não-dito. Paradoxos de D. Quixote*, 1998, p. 77.

que tende ao infinito. Ou seja, em outra escala e mantidas as necessárias diferenças e proporções, a obra clariceana recupera traços da tradição³², já que se apoia na subversão e no entrelaçamento entre autor, narrador e personagem, além de incorporar o próprio leitor no interior do texto. Conforme se nota, a questão da autoria já se fazia presente nos primórdios do romance dito moderno.

No Brasil, Alencar e Machado constituem também significativos exemplos da questão autoral. Em *Lucíola*, estabelece-se um jogo entre várias instâncias narrativas – autor, editora (G. M.), narrador e personagem: a fim de justificar o foco do narrador, Alencar desloca a narração à personagem Paulo, via G. M. Na obra machadiana, essa mesma questão se verifica em diversos momentos. *Memórias póstumas de Brás Cubas* utiliza o original recurso do narrador-morto, um "defunto autor" que se veria, assim, na posição mais perspicaz para a apreensão dos acontecimentos. *Memórias póstumas* é narrado em primeira pessoa e retomado pelo narrador de *Quincas Borba* (em terceira pessoa) que, no quarto capítulo da obra, se anuncia como o autor de *Brás Cubas* e remete o leitor ao seu livro anterior: "Este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo náufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia³³". Tomemos de Machado, ainda, *Esau e Jacó*. O livro apresenta um prefácio que comunica ao leitor que o texto lido é de fato de autoria de um outro: temos em mãos o sétimo e "último" dos cadernos manuscritos encontrados na secretária do conselheiro Aires após sua morte, sendo que os cadernos anteriores compuseram o *Memorial de Aires*. Afirma o autor Machado em sua "Advertência": "Era uma narrativa; e, posto figure aqui o próprio Aires, com o seu nome e título de conselho, e, por alusão, algumas aventuras, nem assim deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos³⁴". Dessa forma, explicita-se um movimento duplo no qual Machado manipula a autoria de sua obra, imputando-a ao Conselheiro, ao mesmo tempo em que sublinha o quanto heterogêneo é este "último" caderno em relação aos revelados no *Memorial*. Cria-se, assim, um jogo de espelhamentos que irá se repetir por diversos momentos ao longo do romance – por exemplo, nas passagens em que Machado volta a se ocupar da narração em si e discute sua epígrafe ou seu final. Dessa maneira, o tema da autoria é colocado sob outro viés, inserido numa especularidade quase infinita: quem escreve?

³² V. os capítulos de análise, nos quais faremos evocações sobre Macabéia e Quixote ou o Autor e a Personagem de *Um sopro de vida*, por exemplo, assim como entre as arquiteturas das obras.

³³ Cf. Machado de Assis, *Obra Completa*, vol. I, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

³⁴ Op. cit., p. 15.

Um narrador desconhecido em terceira pessoa ou Aires? O que se coloca aqui é um outro pacto do autor com o leitor. Ou seja, há um século, a sutileza e genialidade de Machado já nos colocavam em contato com desdobramentos autorais que iriam se espalhar na literatura brasileira contemporânea, sem ignorar a contribuição de autores estrangeiros que utilizavam diversos recursos inventivos para a questão, como exemplificamos propositadamente com Cervantes.

Podemos dizer que o problema da autoria na literatura mostra-se, por vezes, anacrônico. Foucault realiza uma conferência dedicada justamente a ele: "O que é um autor?"³⁵. Foi inspirado por uma indagação formulada por Beckett: "Que importa quem fala?". Esse foi o ponto de partida utilizado por Foucault no tratamento da questão a fim de buscar sua especificidade atual e reconhecer nessa indiferença "um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea". Foucault estabelece aí a relativização de nossa forma de considerar a autoria, constatando que a noção de autor constitui o "momento forte da individualização"³⁶ na história do pensamento – das ideias, dos conhecimentos, das literaturas – reafirmando o fato de que ela não foi sempre necessária à experiência literária. Devemos completar que o mesmo vale para outras formas de arte: até a Idade Média, muitas obras se consagraram no ocidente sem que necessariamente resultassem na exaltação de seu produtor. Grande parte delas permanece anônima até hoje. Assim, a autoria é uma noção atrelada a um certo desenrolar histórico do discurso, isto é, a "condições de funcionamento de práticas discursivas específicas"³⁷.

Alguns críticos discutem o tópico da autoria em literatura a partir de um referencial notadamente histórico. Buscam revelar como veio a se constituir a noção moderna de *autor*, que atrela indissolivelmente a obra a um *nome*, chegando inclusive a associar tal estrutura aos mecanismos econômicos ligados à ascensão do capitalismo que delegam uma propriedade intelectual sobre a produção, culminando com as leis de direitos autorais e as características do que se compreenderá doravante como autor. Dessa forma, estabelece-se um longo percurso entre o "sem-nome do anonimato" e o nome com direito a ganhos materiais da autoria contemporânea³⁸, alçado à categoria

³⁵ Foucault, M. «Qu'est-ce qu'un auteur?», conferência pronunciada na "Sociedade Francesa de Filosofia" em 22 de fevereiro de 1969. Publicada na revista francesa *Littoral*, n.9, 1983.

³⁶ Idem, p. 6.

³⁷ Idem, p. 5.

³⁸ V. Mello Nóbrega, *Ocultação e disfarce de autoria (Do anonimato ao nome literário)*, 1981.

do copyright. O próprio gesto de imprimir o nome do autor na obra mostra-se relativamente recente. A crítica assinala que as primeiras obras impressas não tinham essa marca: o texto já se iniciava diretamente e só mais tarde os editores começaram, para facilitar a identificação, a antepor o nome do autor e da obra ao texto. Somente em 1746, o frontispício passa a ser parte inerente da obra impressa³⁹. Modernamente, essas indicações estão consagradas, havendo até formas padronizadas mundialmente de maneira uniforme: deve-se explicitar, além do título da obra e seu autor, o editor, a cidade em que atua, a data da edição do texto etc⁴⁰.

Outro tópico a ser abordado é a discussão sobre a certeza de identificação do autor de determinada obra ou o conjunto de obras. A relação autor-obra não necessariamente constitui-se em um pareamento direto, podendo ser mais ou menos explícita: percorre um variado leque de opções, da total ocultação à mais clara evidência. A crítica ressalta alguns exemplos polêmicos no tocante a esse ponto. Relembra-nos que até hoje há controvérsias sobre o fato de Homero ser ou não autor da *Ilíada* e da *Odisséia*. Há os que lhe atribuem somente uma das obras (a segunda) e há os que colocam em dúvida sua existência real. Em outros termos, a relação entre tais obras e um homem (real ou fictício) passa a ser uma "outra história", dentre tantas possíveis, que mobiliza os críticos e historiadores. Consequentemente, Homero – o autor – acaba se transformando em "personagem" de histórias e conjecturas sobre suas obras. Cabe, assim, a pergunta: há sentido em falar de um "autor real"? Há exemplos não menos polêmicos também no mundo renascentista, com as querelas, sempre em voga na atualidade, sobre Shakespeare. Chegou a existir? Era um pseudônimo? Seria Lord Rutherford sua verdadeira identidade? E, antes, no universo medieval, temos *De imitatione Christi*, ora atribuída a Jean Charlier ora a Geerte Groote⁴¹. Também em língua portuguesa há inúmeras interrogações quanto à identificação da autoria. Inclusive, se pensarmos nos primeiros romances brasileiros, podemos citar *Aventuras de Diófanes*⁴², objeto de tais deslocamentos: a primeira edição trazia o nome de Dorothea Engrassia Taveda Dalmira (nome apócrifo), depois identificada como Theresa Margarida da Silva e Orta, e, mais tarde ainda, em sua terceira edição, se

³⁹ Com o *Calendarium* de Ragiomontanus, editado em Veneza por Erhard Ratdolf.

⁴⁰ Havendo, inclusive, padronizações internacionais para catalogação de obras, como o ISBN (Numeração Internacional para Livro) e ISSN (Numeração Internacional para Publicações Seriadas), assim como instituições responsáveis pela manutenção e auxílio no tocante às regras de biblioteconomia e editoração, como a ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas).

⁴¹ Cf. M. Nóbrega, op. cit., p. 27. "A imitação de Cristo" é, aliás, fonte de um conto de Clarice, "A imitação da rosa".

declarava, logo abaixo do criptônico: "Seu verdadeiro autor, Alexandre de Gusmão" (notemos, quase à maneira de Clarice Lispector, em *A hora da estrela*, dois séculos depois).

No limite, pode-se indagar se a autoria estaria atrelada a determinadas formas históricas de sua inserção no mundo, o autor ocupando o lugar de um artifício que se acrescenta àquele do exercício literário, ou seja, ele seria o epicentro do desenrolar de determinadas conjunturas sociais e epistemológicas de uma época. A abordagem da origem e transformação de sua posição levanta um ponto de reflexão – a necessidade de se criar um *direito* ao autor nos revela que a categoria autoral não estava social e politicamente corporificada da mesma forma que se revelou mais tarde, isto é, a instância do autor, anteriormente delineada de maneira pouco clara, ao se formalizar cria a instituição de direitos e deveres norteadores de princípios formais básicos⁴³. O laço que se estreita entre a obra e o estabelecimento de uma autoria explícita tem relações com novas formas de concepção do sujeito e, atreladas a elas, novas relações econômicas – pautadas pelo mercado – que passam a mediar a produção intelectual, artística ou científica. Os vários fios do *topos* autoral – nomeação, funcionalidade, testemunho, mascaramento – foram assim se tramando e acabam por forjar o "autor". Suas acepções e transformações constituirão nosso próximo ponto.

⁴² Publicado em 1752. Citado por Mello Nóbrega, op. cit.

⁴³ Com a alteração do paradigma que sublinha a propriedade individual, ganham importância inquietações como originalidade, plágio, tentativas de identificação precisa da autoria etc. Situa-se o surgimento da preocupação com o *direito de autor* a partir do desenvolvimento técnico que possibilitou a própria disseminação das obras, pelo incremento dos meios de reprodução gráfica. O autor passa a se ocupar de seus direitos de domínio sobre a reprodução da obra pois esta envolve interesses patrimoniais outrora difusos. Data do século XVI a criação dos primeiros mecanismos de proteção à autoria intelectual e em 1793, na França, estabelece-se o direito autoral de escritores, pintores e músicos. No Brasil, ocorre no início do século XIX, em 1827, o primeiro reconhecimento oficial dos direitos autorais. O fato se dá por ocasião do estabelecimento dos cursos de direito – as obras escritas pelos juristas professores das escolas ficariam sob a mira do novo direito de autor. Princípio que passou a vigorar no Código Criminal de 1830, estabelecendo o direito do autor imprimir, gravar ou litografar textos ou imagens enquanto vivesse, direito passível de transmissão aos herdeiros, segundo Mello Nóbrega, op. cit, p. 45-58.

autor: quem é essa personagem?

Após esse breve percurso acerca da constituição da autoria e do direito do autor em sua vertente socio-histórica, inserida nas redes de produção intelectual e econômica, voltemo-nos propriamente para a discussão da formação do conceito de autor enquanto criador atrelado ao caráter *subjetivo* que desse momento em diante ele passa a comportar. Para tanto, iremos trilhar um caminho que revela como a categoria autoral se delineia no próprio texto literário, em sua contraposição com a imprensa – o jornal e o folhetim, notadamente – e passando pelo cinema e a televisão – no tocante à teledramaturgia, com sua configuração principal, a telenovela –, formas da cultura que, por sua vez, criam novos diálogos com a autoria na literatura contemporânea. A obra de Clarice Lispector estabelece inúmeras ligações com esse universo, como iremos detalhar nos capítulos analíticos do livro.

A crítica tem apontado que a noção de autoria na literatura ganha relevo com a dicotomia entre folhetinista e "escritor-autor"⁴⁴, na França: aquele que escreve os folhetins procura seguir os mecanismos estabelecidos por um determinado modo de contar histórias, dito popular e acessível às massas; já o escritor carregaria a marca da autoria, o que implicaria um projeto de cunho pessoal, mais culto e devidamente institucionalizado. Flaubert, por exemplo, importante romancista do século XIX, é considerado um artista escritor, na medida em que valoriza e discute o próprio ato da escrita, sublinhando traços de sua subjetividade determinantes na expressão de suas concepções, tanto de mundo quanto de literatura. É nesse contexto que surge um novo paradigma da noção de autor/criador, ligado ao romantismo⁴⁵.

⁴⁴ V., entre outros, Marlise Meyer, *Folhetim: uma história*, 1996 e Robinson Borges Costa, *Autoria e gênero ficcional*, 1998.

⁴⁵ Anteriormente, até o século XVIII, a divisão mais estrita dos patamares sociais – a aristocracia e a massa – tinha uma implicação direta na forma de escrever e de ler. Assim, os autores escreviam somente para seus pares, em geral pertencentes à aristocracia, e, também com certa "naturalidade", reproduziam os discursos ideológicos, com sua moral, concepção ontológica e estética, aos quais estavam submetidos e submetiam os demais. No entanto, durante a Restauração e a Monarquia de Julho, este cenário muda. Os literatos perdem a posição única que haviam ocupado no século XVIII e têm agora de expressar uma nova ideologia que se estabelece: o liberalismo da classe média vitoriosa derivado do Iluminismo. Segundo Costa, o discurso passou a ser: "se os autores querem ser lidos, devem justamente escrever de acordo com a ideologia destes leitores". A partir daí, ocorre uma primeira divisão no grupo de leitores, antes único: tem-se agora dois tipos de receptores da obra: "a aristocracia conservadora e a burguesia progressista, classe emergente", op. cit., p. 31. Talvez possamos situar aí o início da segmentação mercadológica que assistimos hoje – de maneira ampla, inclusive do mercado editorial – com o espraiamento da setorização do mundo neoliberal que se particulariza ao extremo, ao mesmo tempo que

Historicamente, o folhetim nasce juntamente com o romantismo. Ele é "uma forma de narrativa inventada pelo romantismo francês, paralelamente à criação do romance romântico". Trata-se de uma "forma específica de narrar, articulada a uma forma específica de publicar num veículo específico: o jornal"⁴⁶. O romantismo carrega determinado conjunto de ideias e pressupostos que não cabe enfocar aqui, mas que giram em torno da noção de um Eu, sujeito individual, que sente e expressa. A partir daí, se pode pensar em algumas consequências na formação do ideário de autor-criador, que se constrói sobretudo embasado por tal paralelismo. Estabelece-se, a partir da contraposição romance/folhetim, um duplo movimento: de um lado a dicotomia entre os autores e seus receptores, de outro, a dos autores entre si, cada um se posicionando de determinada maneira em relação ao jornal e ao livro, escrevendo folhetim ou atuando como "autor"⁴⁷.

De qualquer maneira, delineia-se uma clara divisão, que acompanha nosso imaginário social atual, apesar de breves lapsos momentâneos, entre a cultura popular e a erudita. A primeira operaria a partir da expressão de desejos coletivos, veiculados na chamada "cultura de massa", enquanto a segunda seria agenciadora da expressão da visão de mundo do artista. Essa ideia migrou para o universo cultural de seu tempo e teve implicações em vários campos. No século XX e XXI, o conceito de autoria tem ganhado relevância e fomentado complexas discussões por parte tanto de teóricos da literatura quanto de críticos de outras artes – teatro, música, cinema etc. Procurando estabelecer analogias entre estas e o literário, abordaremos brevemente as reflexões desenvolvidas no âmbito do cinema, campo em que a questão do autor foi trabalhada de forma mais evidenciada. Além disso, o cinema tem papel importante em *A hora da estrela*, ocupando o lugar do ideal imaginário presente na cultura contemporânea, almejado pela protagonista do romance.

mantém a igualdade das formas de enunciação no universo globalizado e que irá se refletir, podemos lançar como hipótese, na própria diluição da autoria.

⁴⁶ M. Meyer, op. cit., p. 32.

⁴⁷ A crise entre autor e leitor da geração da década de 1830 é refletida na produção de diversos escritores, como, por exemplo, Balzac e Stendhal. O gênero – folhetim – produz resistência dos autores de literatura dita 'nobre', embora alguns renomados autores escrevam para jornal, como Balzac, em outubro de 1836, no "La Presse". Alexandre Dumas, que mais tarde se consagra grande autor de folhetim, só passa a escrever em 1838, com "Capitaine Paul". Já na década de 40, Eugene Sue e Dumas fazem escola e vários outros autores passam a escrever tais histórias. No Brasil, a situação é diversa: o "folhetim" não era dirigido propriamente às massas, pois as classes menos favorecidas, não tinham condição de lê-lo. O "romance publicado em série no jornal" não é, portanto, considerado como literatura popular, uma vez que somente a elite era letrada. Cf. M. Meyer, op. cit.

A noção de uma expressão individual operando no universo cinematográfico teve início na revista francesa *Cahiers du Cinéma*, na década de 1950, e sustentou o movimento da "política dos autores"⁴⁸. A tese dessa política era de que quanto mais criativa ou individual fosse determinada produção, mais reconhecida como forma de arte ela seria⁴⁹. Durante vários anos, as páginas da *Cahiers* foram palco de diversas elaborações sobre o conceito de autor, a ponto de se forjarem expressões como *cinema de autor* ou *política dos autores*. Vale destacar que, diversamente da literatura, o cinema é uma produção coletiva, envolvendo um escritor/roteirista, um produtor, um diretor, atores, fotógrafos, músicos, figurinistas, cenógrafos... E a autoria recai, nessa vertente, unicamente sobre o diretor. Também na Inglaterra e Estados Unidos floresceu o movimento em prol do estabelecimento da autoria individual, com a revista inglesa *Movie* e alguns críticos americanos⁵⁰. Mesmo apresentando certas divergências, os movimentos se sustentavam por meio da tese segundo a qual o valor artístico de um filme está diretamente ligado ao envolvimento e imersão de seu autor no projeto. Ou seja, a obra passa a ser expressão bastante significativa da *subjetividade* de um autor, que inscreveria assim traços de seu perfil e suas experiências no filme.

A partir do anti-humanismo francês, instaurado nos anos 70 – pós 1968 – começa a se instalar uma crítica à política dos autores e ao próprio conceito de sujeito subjacente a ela. Com as teorizações de Barthes, Foucault, Lévi-Strauss, Althusser, Derrida e Lacan, inicia-se um ciclo que irá culminar com o "declínio do autor", tal como nomeia Jean-Claude Bernardet. Barthes é mais enfático e publica, em 1968, o artigo "A morte do autor"⁵¹. No ano seguinte é a vez de Foucault debruçar-se sobre o tema, perguntando-se sobre o que seria um autor⁵². O que se passou? Quais referenciais se perderam para que o autor pudesse estar à beira da morte?

A concepção da estrutura psíquica e social do humano sofre transformações, e, junto com ela, as noções que lhe são decorrentes. O pós-estruturalismo francês "criou um terreno pouco propício à sobrevivência do *autor* tal como o entendemos agora", uma

⁴⁸ Formulada por François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette e Jean-Luc Godard. Por exemplo, quando Godard afirma que "arte é exceção", estabelece uma clara oposição às produções com expressão de caráter universal.

⁴⁹ Cf. Jean-Claude Bernardet, *O autor no cinema*, 1995.

⁵⁰ Dentre os mais representativos, citemos Andrew Sarris.

⁵¹ R. Barthes, "La mort de l'auteur", in *Le bruissement de la langue*, 1984.

vez que, a partir de seus questionamentos, atacava a base que ainda mantinha de pé uma filosofia do sujeito⁵³. Assim como Freud já realizara, algo se desloca das categorias de unidade, essência e identidade subjetivas:

Os anti-humanistas propõem uma grande revolução, talvez possamos dizer a segunda grande revolução dos tempos modernos, se considerarmos que a primeira foi de Copérnico. Esta se perde no tempo e hoje a vemos nos livros de história, mas deve ter sido atroz e incompreensível. (...) A segunda revolução nos atinge em cheio: do centro, ela tira o sujeito. E, portanto, atinge o *autor*⁵⁴.

Ou seja, a concepção de autor como criador adotava uma postura romântica em relação à produção, embasada num sujeito uno e coeso capaz de conhecer e expressar sua subjetividade. A arte foi exposta às contradições entre os princípios românticos calcados na possibilidade da criatividade individual soberana e passível de expressão que se formaram nas bases da crítica dos séculos XVIII, XIX e XX e as formas de expressão coletivas, comerciais e industriais, não apenas colocando em xeque a própria noção de expressão, como ainda apontando para o descentramento do Eu e a ruptura de um paradigma de identidade. A psicanálise já afirmara, na virada do século XX: o sujeito é dividido – não pode ao mesmo tempo saber o que diz e dizer. Conforme teoriza Lacan em sua interpretação da desconstrução freudiana do cogito cartesiano, "penso onde não sou e sou onde não penso"⁵⁵; consequentemente, o sujeito "nunca está onde se procura. O 'eu' do discurso está radicalmente separado do outro do sujeito, ou seja, o inconsciente"⁵⁶.

A poesia de Fernando Pessoa é emblemática dessa questão. Ele – de forma diversa da de Clarice – toca na autoria e a transforma: multiplica-a e, portanto, coloca em xeque o estatuto da identidade em sua concepção de sujeito. Tem-se aí um autor que já não seria, portanto, fechado, estável e idêntico a si mesmo. Muito pelo contrário, o poeta é um ser fingidor, pronto para "outrar-se", na contínua transformação do sujeito em

⁵² Em sua famosa (e já citada) conferência de 1969 na Sociedade Francesa de Filosofia – "O que é um autor?".

⁵³ Como bem sintetiza Lucia Nagib, em sua resenha do livro de Bernardet: "A ideia de autor permaneceu como um traço ideológico que se vai requeitando e se mantém pela inércia, sem que tenha havido um questionamento suficientemente severo, quer do lado da evolução do cinema, quer das filosofias referentes ao sujeito". In "Bernardet desanca a figura do autor", Folha de São Paulo, 29.11.1994.

⁵⁴ J.-C. Bernardet, op. cit., p. 166-167.

⁵⁵ Cf. J. Lacan, *Le séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*.

outro que sempre se faz presente em sua obra⁵⁷. Ao assim operar, estabelece também um questionamento de um critério unívoco de Verdade, uma vez que se dá a queda de uma apreensão unívoca do real para dar lugar a diversas figurações possíveis e parciais da realidade.

Nesse sentido, passadas algumas décadas dos movimentos anti-humanistas e pós-estruturalistas, podemos dizer que no século XXI não estaríamos propriamente no domínio da "morte do autor", mas na localização do lugar do autor em um outro escopo, baseado não mais em um primeiro estatuto identitário e imaginariamente coeso do sujeito. Essa alteração no conceito de autor trouxe consequências que se revelam a partir de camadas históricas, sociais e econômicas da cultura. O fato de o conceito de autor contemporâneo calcar sua raiz mais profunda na época de uma cultura letrada privilegiada, propiciou o surgimento do estereótipo de um realizador cultural individual. A própria palavra *autor* aponta uma associação etimológica com a palavra *autoridade*⁵⁸ que se vincula por sua vez à categoria da responsabilidade. É nessa linhagem – autoria, autoridade, responsabilidade – que se pode afirmar: "eu, autor, assino a obra. E sou assim responsável por isto". A partir dessa perspectiva, não nos resta outro caminho a não ser relativizar e desmistificar o conceito de autor, apontando para a possibilidade de um novo criador, talvez não cercado por uma *aura*⁵⁹, em comunhão com ideais românticos, mas um articulador do imaginário coletivo, dotado de um filtro pessoal e que se responsabiliza por sua posição de olhar, seu ponto de vista e de fala. Esse articulador, entretanto, está situado no interior de uma tensão entre o eu e um suposto receptor, mesmo em sua abstração.

Esse ponto é importante em Clarice Lispector, autora contemporânea no sentido do trato complexo com esses pontos. Neiva Kadotta, ao abordar a questão da intratextualidade em sua obra, situa tal recurso como uma demonstração da ironia do

⁵⁶ J.-C. Bernardet, op. cit., p. 169.

⁵⁷ Leyla Perrone, "Pessoa: entre le bureau et la physiologie", 1990.

⁵⁸ Cf. Raymond Williams, *Cultura*, 1992.

⁵⁹ Recuperando um termo de Benjamin. Em seu texto sobre "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução" (1936), estabelece o conceito de *aura*: algo distante por mais próximo que esteja. Conceito que se aproxima com o que a psicanálise nos traz a respeito do desejo, que é estruturalmente marcado pela inacessibilidade do objeto. A *aura*, até então, seria inerente à obra de arte. Nos tempos da possibilidade de sua reprodução, dado o avanço tecnológico, Benjamin questiona sua permanência – a obra manteria sua *aura* até o momento em que esta era única e não passível de ser reproduzida indefinidamente, como a partir do advento do cinema, por exemplo. Podemos nos perguntar se, uma vez não havendo mais a 'aura' ligada intrinsecamente à própria obra, esta não teria migrado para a categoria de "autor", que preservaria as características de 'unidade' e 'estabilidade'. Veja-se o interesse pela assinatura na arte contemporânea, desde o urinol de Duchamp ao leiloável autógrafo.

autor em relação à sua própria produção, o que implicaria na quebra de uma aura daquele que teria o domínio e consequente desestabilização do polo autoral como criador *ex-nihilo*, divino, exteriorizado e absoluto:

A intratextualidade é talvez a marca paródica mais representativa na obra de Clarice porque é um desdizer o seu próprio texto, é um trabalhar num tempo reverso na busca de uma correlação entre passado e presente, traduzidos em um único instante-já. É uma reconfiguração de seus escritos por meio de uma "varredura" e junção de linhas e traçados dispersos, num movimento combinatório desses elementos em um novo sintagma. É um espelhamento da própria obra. É o fim e a profanação da "aura" do escritor e a substituição dos momentos de "inspiração" pela reprodução contínua das próprias expressões numa postura crítica e irônica da "originalidade" expressiva do autor⁶⁰.

Não seria essa uma estratégia narrativa recorrente nos três romances que analisaremos, em particular em *Um sopro de vida*? Clarice não deixa de realizar um questionamento da "aura" do escritor, ainda mais se pensarmos ser esse um movimento duplo em seu último romance, pois aos fragmentos dos textos clariceanos, trazidos pelo Autor, se contrapõem – especularmente – aqueles trazidos por sua personagem Ângela.

A aura que começa a se fissurar tem uma história. Na Antiguidade Clássica, a noção de arte se constroi a partir de uma teia na qual os objetos que adquirem um valor próprio, específico e estético – como as peças que adornavam os sarcófagos dos faraós – são representações dos valores e ideais de uma comunidade. Ainda não eram marcas da aspiração a uma visão individual e autoral que buscava expressar a visão de mundo subjetiva de um artista. A concepção de um estatuto especial para o realizador é um fenômeno construído e relativamente recente: até o século XIV, os europeus não possuíam categorias para separar o criador das "outras pessoas". O artista pertencia ao mesmo grupo que o artesão – ideia que, em sua matriz, remonta ao pensamento platônico – e o processo de criação da obra de arte era, assim, um fazer análogo a qualquer outro. Na maioria das vezes, o fazer artístico era fruto de uma "arte

⁶⁰ Neiva P. Kadotta, *Tessitura dissimulada. O social em Clarice Lispector*, 1995, p. 83.

funcional", como pinturas religiosas ou arte decorativa, e não era considerado "nem intelectual nem místico". Barthes é enfático ao situar a figura do Autor propriamente dito em outra posição a partir da Modernidade:

"O autor é uma personagem moderna, produzido sem dúvida pela nossa sociedade, à medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo, ou, como se diz mais nobremente, da 'pessoa humana'. É portanto lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à 'pessoa' do autor⁶¹".

Ou seja, o lugar do autor enquanto criador e sujeito uno que expressaria suas experiências, concepções e afetos é uma construção, e, como tal, datada, com suas causas e implicações. Não existiu desde sempre, passou a se configurar enquanto tal por diversas razões e vem sendo, cada vez mais, objeto de amplas críticas. A fim de situar esse percurso e iluminar as alterações sofridas pela noção de autor, iremos retomar determinados embasamentos epistêmicos que trazem implicações radicais no tocante ao estatuto do sujeito, operando uma mudança de paradigma que é subjacente a essa transformação do estatuto autoral. Para tal, trabalharemos notadamente alguns aspectos das contribuições de Nietzsche, Barthes e Foucault.

Nietzsche sempre levantou, direta ou indiretamente, a questão de "quem está falando em sua obra". Segundo a crítica, às vezes escreve como teórico ou filósofo, isto é, categorias que o código social prevê, espera e aceita no tocante a um pensador; às vezes, no entanto, escreve sob forma poética ou ainda ficcional e cria personagens que são consideradas suas máscaras, mas que nem sempre apresentam coerência... Assim, quebra as regras implícitas de enunciação que estão subjacentes a qualquer forma de discurso, o que levaria justamente à questão de discutir 'quem' fala e de 'qual lugar' fala em seus textos. Isto é, o filósofo assinala a questão da autoria pela própria estrutura dos seus escritos. Contudo o faz não somente através da forma ou da enunciação, discute também, no interior da própria obra, o lugar do Eu, chegando a se perguntar qual direito teríamos de pronunciar essa palavra (eu) e supor uma referência

⁶¹ Barthes, "La mort de l'auteur", 1984, p. 61-62.

na realidade: "De onde retiro o conceito de pensar? Por que acredito em causa e efeito? O que me dá o direito de falar de um Eu, e até mesmo de um Eu como causa, e por fim de um Eu como causa de pensamentos?"⁶² Certamente, tais indagações não poderiam deixar incólume o Cogito cartesiano, que é, de fato, o alvo de Nietzsche. Ele coloca em jogo tanto a suposta estabilidade do 'eu penso', desdobrando o "eu" do "pensar", como a natureza do pensamento e a equivalência estabelecida entre o ser e o pensamento. Põe em xeque, assim, a própria noção de conhecimento, sublinhando a questão da delimitação entre os conceitos de pensar, sentir e querer:

Que o povo acredite que conhecer é conhecer até o fim, o filósofo tem de dizer a si mesmo: se decomponto o processo que está expresso na proposição "eu penso", obtenho uma série de afirmações temerárias, cuja fundamentação é difícil, talvez impossível – por exemplo, que sou *eu* que pensa, que tem de haver necessariamente um algo que pensa, que pensar é atividade e efeito de um ser que é pensado como causa, que existe um "Eu", e finalmente que já está estabelecido o que designar como pensar – que eu *sei* o que é pensar. Pois se eu já não tivesse me decidido comigo a respeito, por qual medida julgaria que o que está acontecendo não é talvez "sentir", ou "querer"?⁶³

A desconstrução do Cogito realizada por Nietzsche é tão radical que, ao final, não resta quase nada a não ser um pacto estabelecido entre os homens, que lhes permitiria poder expressar ou comunicar minimamente, apesar de estarmos fadados a nos apoiar em frágeis suposições. Ele explicita o vazio representado pela linguagem, afirmando que é, de fato, um "acordo de paz" que permite o diálogo, por meio de convenções que criam a ilusão de uma verdade: "um pensamento vem quando "ele" quer e não quando "eu" quero; de modo que é um falseamento da realidade efetiva dizer: o sujeito "eu" é a condição do predicado "penso". Isso pensa: mas que este "isso" seja precisamente o velho e decantado "eu" é, dito de maneira suave, apenas uma suposição"⁶⁴.

⁶² Nietzsche, *Para além de bem e mal*, 2005, § 16, p. 21.

⁶³ Idem, *ibidem*, p. 21.

⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 21-22.

Essas reflexões estão em diálogo frutífero com pressupostos tanto da psicanálise como do anti-humanismo, que dialogam com a fonte nietzscheana. Do ponto de vista da psicanálise, efetivamente, o eu não pensa somente quando quer, mas é sobretudo pensado: o inconsciente trabalha e produz. O eu pode, na melhor das hipóteses, num ato a posteriori se apropriar das formações subjetivas – inconscientes – com as quais estava, a priori, numa relação de alienação, dada a própria estrutura do "inconsciente". Quanto ao anti-humanismo, temos a provocante tese de Barthes, que, apoiado nas teorizações acerca da estrutura da língua, postula a morte do autor. Diz ele, na esteira de Mallarmé, que "é a linguagem que fala, não o autor"⁶⁵. Prepara assim o terreno para na sequência aplicar o golpe mortal na figura autoral, justamente a partir do vazio da função do eu:

A linguística acaba de fornecer para a destruição do Autor um instrumento analítico precioso, mostrando que a enunciação em seu conjunto é um processo vazio, que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como *eu* não é outra coisa senão aquele que diz *eu*: a linguagem tem um 'sujeito', não uma 'pessoa', e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para 'sustentar' a linguagem, isto é, para exauri-la⁶⁶.

Também na via de Nietzsche, retomando suas reflexões a respeito do questionamento da identidade e coesão do sujeito, Foucault enfoca especificamente o problema da autoria, propondo novos delineamentos para a questão e situando o autor como "função". Esta revela-se como vórtice de uma economia do texto – determinada forma de existência, circulação e funcionamento da obra:

A noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também e na das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, ou gênero literário, ou de um tipo de filosofia, creio que aí não se consideram tais unidades menos como escansões relativamente frágeis, secundárias, e superpostas em

⁶⁵ Barthes, "La mort de l'auteur", op. cit., p. 62.

⁶⁶ Idem, op. cit., p. 63.

relação à unidade primeira, sólida e fundamental que é aquela do autor e da obra⁶⁷.

Essa "função-autor" se faz presente em algumas circunstâncias. Quando, por exemplo, o discurso é considerado um produto ao qual foi atribuída uma noção de propriedade intelectual. Fora deste estatuto o discurso se caracteriza como um ato e não como um bem. Ainda, quando o discurso não é visto apenas por suas qualidades intrínsecas, mas precisa ser legitimado diante de um nome que pode merecer ou não nossa confiança. Segundo Foucault, atualmente o "anonimato literário não nos é suportável", embora não tenha sido sempre, como vimos, que se reivindicou precisar a origem de um texto, fosse ele poético ou científico. A função-autor se apresenta, em terceiro lugar, quando precisamos delinear um "ser de razão" que justificaria certas qualidades do discurso. Para Foucault, ainda que tentemos caracterizar esse ser como o indivíduo produtor do discurso, de fato este se constrói por meio de uma "projeção em termos psicologizantes" de certa maneira de abordar o texto: precisamos de uma biografia, de uma ideologia ou de um "inconsciente" para criar um contexto que nos permita perceber coerência no discurso. Daí a "inconclusibilidade" que permeia continuamente o topos autoral: "lugar em que o efeito de unidade pode ilusoriamente se estabelecer, mas que pode a qualquer instante se desfazer, guinchando o sujeito novamente em direção a uma busca de sentido, de interpretação⁶⁸".

A função-autor pode ainda ser identificada no jogo entre os vários 'eus' presentes no discurso: o daquele que escreve, o do personagem narrador da história, aquele que discute ou comenta o ato de escrever - procedimento que nos é ofertado amplamente em *A hora da estrela*, tal como veremos mais adiante. Há, portanto, uma posição que pode ser ocupada por diferentes indivíduos (reais ou supostos). Tal ideia não deixa de ter conexão com a máxima de Lautréamont que se tornou uma referência: "A poesia deve ser feita por todos, não por um". Nesse "por todos" é que reside a "indiferença" radical no tocante à individualização da autoria, levando ao apagamento do autor. Ou seja, o autor se configura como função imaginária e portanto operador de um trabalho de coesão, de formar o "um" a partir do "múltiplo" da língua e da significação: "a função-autor se instaura na medida em que o produtor de linguagem assume a "origem" daquilo que diz/escreve e estabelece *subjativa* e *ilusoriamente* a unidade,

⁶⁷ Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?", 1983, p. 6.

⁶⁸ Eduardo Calil, *Autoria: a criança e a escrita de histórias inventadas*, 1998, p. 161.

coerência, não-contradição e fim de um texto". Tem-se, dessa forma, "um sujeito que se representa no lugar de autor, e assim, produz *ilusoriamente* tanto uma unidade e organização materializada no texto quanto um *efeito* de continuidade e completude do próprio sujeito⁶⁹". Enfim, a autoria seria justamente o lugar vazio a partir do qual se exerce sua função: é aí que Foucault afina suas considerações, postulando que a função-autor é "uma das especificações possíveis da função-sujeito⁷⁰".

Mais tarde, em seus textos dos anos 70 e início dos 80, o filósofo desloca-se para uma "ética da subjetividade", afastando-se da secular obsessão pela linguagem e a escrita e situando o autor num espectro mais abrangente: "A 'função-autor' pertence a uma constelação mais vasta de práticas individualizantes; os desafios literários a ela dirigidos pertencem a uma política mais ampla de subjetividade⁷¹". Foucault, matizando a concepção de sujeito absolutamente descentrado e "pura-função", retoma-o como tendo um papel instituinte, fundamental no mundo e constitutivo de uma nova ordem possível, que deve ser inventada: "A partir da ideia de que o eu não nos é dado, creio que há apenas uma consequência prática: temos que nos criar a nós mesmos como uma obra de arte⁷²". Ou seja, embora o sujeito não seja um dado a priori, haveria um processo de sua constituição possível, tal como postula a psicanálise. Diz ele, em um dos últimos textos, que o objetivo de seu trabalho nos últimos vinte anos foi o de "criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos⁷³". Ou, dito de outra maneira, a revolução conceitual produzida a partir da queda da ideia de eu como instância possuidora de alta consistência fora do discurso e, analogamente, da destituição da noção de um indivíduo racional e uno. Como bem sintetiza Baltazar, forja-se a aliança da ideia de autoria à letra e desta à lavra que faz obra:

A função autor abre caminho a esta autoria do significante e dela colhe os efeitos de seu funcionamento; efeito do funcionamento do significante que Lacan chama letra, que vai fazer a literatura, toda ela

⁶⁹ E. Calil, op. cit., p. 20.

⁷⁰ Foucault, op. cit., p. 23.

⁷¹ John Rajchman, *Foucault: a liberdade da filosofia*, op. cit., p. 35.

⁷² "Michel Foucault entrevistado por Hubert Dreyfus e Paul Rabinow" (1983). In: Hubert Dreyfus & Paul Rabinow. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*, 1995, p. 262.

⁷³ "Por que estudar o poder: a questão do sujeito" (1983). In: : Hubert Dreyfus & Paul Rabinow, op. cit., p. 231.

feita de restos, condensado na palavra obra, que a um tempo é resíduo, é trabalho, é lavra⁷⁴.

sobre uma forma de escrita, e Clarice

Os dois aspectos abordados até então – a presença do silêncio como constituinte da escrita, a complexidade da função autoral – apontam numa mesma direção: ambos questionam os pilares centrais da representação literária. As maneiras de reapresentar o mundo a um outro ser não estão mais tão estritamente estabelecidas: as próprias formas narrativas são doravante questionadas. Quais os antecedentes desse quadro? Como a obra clariceana aí se insere? Tais são as questões que norteiam este tópico.

O romance tal como o conhecemos hoje tem uma história. Embora as categorizações sejam sempre parciais e simplificadoras, cedamos a elas momentaneamente, a fim de aclarar a evolução da forma romanesca em aspectos que ajudem a situar a obra de nossa autora. Como diz Cortázar, em seu estudo sobre o tema, as raízes do romance remontam à Antiguidade Clássica. Na verdade, elas estão tão distantes pois visceralmente humana é sua semente: o impulso de "conhecimento do mundo subjetivo"⁷⁵. No entanto, somente na modernidade é que ganha força. Como diz Adorno, o romance foi a "forma literária específica da era burguesa"⁷⁶: somente aí, com o reinado do indivíduo⁷⁷, a forma romanesca pôde florescer plenamente.

Benjamin, Adorno, Cortázar e Anatol Rosenfeld⁷⁸ nos conduzem pelas linhas gerais dessa transformação. Benjamin, e parte maior da crítica, situa o surgimento do romance no período moderno, tendo sido precedido por uma longa etapa na história da literatura pela *épica*, parente da narração. Após a fase áurea do romance, ele passa a ser entrecortado, a partir do século XX, pela *informação* – conjunto de dados sobre

⁷⁴ Maria Lucia Baltazar, "Autor verso autoria", 1989, p. 23.

⁷⁵ Julio Cortázar, "Situação do romance", *Valise de cronópio*, p. 65.

⁷⁶ Theodor Adorno, "Posição do narrador no romance contemporâneo", *Notas de literatura I*, 2003, p. 55

⁷⁷ Conforme explicita José Corrêa Leite, o século XVI abrigava um "horizonte epistemológico onde o individualismo começava a ter um lugar importante (aspecto que compartilhava com o humanismo renascentista), em oposição às visões de mundo feudais", "A traumática gênese da modernidade", op. cit., p. 8.

algo ou alguém – o que provoca uma crise no próprio romance⁷⁹. Benjamin sintetiza nessa categorização, como é de seu hábito e talento, muitos séculos de representação. Não nos detenhamos num detalhamento desse percurso. O que importa ressaltar é a diferenciação entre a narrativa propriamente dita e o romance. A primeira está embasada na experiência vivenciada pelo que ele denominará narrador e é veiculada, basicamente, pela poesia épica de tradição oral. Os acontecimentos se sucedem ao longo do caldo da cultura e o narrador empresta sua voz para bem desenhá-los. No romance, cuja origem é o indivíduo isolado, a via de condução é outra, pois o protagonista não mais se encontra na chave de propriamente dar ou receber conselhos, ou seja, a troca não é matriz privilegiada. Fermenta-se o campo de uma subjetividade individual, às voltas com seus anseios, conflitos e visões de mundo, deslocando-se num universo de temáticas ancoradas numa vivência, digamos, cotidiana, em que justamente os apoios transcendentais encontravam-se em crise. Universo esse que, embora buscasse inquirir sobre os meandros da alma humana, reconhecia-se numa chave de investigação objetivista, a partir da utilização bem-intencionada de uma lupa microscópica sobre os recônditos da psique. No entanto, sustentar a isenção desse mergulho não foi possível por longo tempo. Como diz Adorno: "não está excluída da crise da objetividade literária a esfera da psicologia⁸⁰".

É Cortázar quem refaz esse percurso por um caminho mais detalhado: "De repente, e por causas que entroncam com o descrédito dos ideais épicos da Idade Média, o romance renasce de seus esboços clássicos, passeia incerto pelo Renascimento (...), e depois de emendar-se com Cervantes e os autores do século XVII, inicia no século XVIII a primeira de suas duas etapas modernas⁸¹". Nos anos 1700 e 1800, o romance procura apropriar-se do comportamento psicológico humano e supõe poder narrá-lo: esta seria a primeira fase, que o autor denomina *gnosiológica*, por buscar e acreditar possível um conhecimento da subjetividade. Em níveis formais, esse período seria sustentado por uma 'linguagem estética', na medida em que os 'romancistas do conhecimento' (como Stendhal, Flaubert, Gógol) buscaram explicar os labirintos mais secretos da mente utilizando uma linguagem reflexiva, que "emprega técnicas

⁷⁸ Em seus ensaios "O narrador" e "A crise do romance" (Benjamin), "Posição do narrador no romance contemporâneo" (Adorno), "Situação do romance" (Cortázar) e "Reflexões sobre o romance moderno" (Rosenfeld). V., ainda, as considerações de Bosi no ensaio "O Ateneu, opacidade e destruição".

⁷⁹ Cf. Walter Benjamin, "O narrador" e "A crise do romance", *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*.

⁸⁰ Th. Adorno, "Posição do narrador no romance contemporâneo", op. cit., p. 57.

⁸¹ J. Cortázar, op. cit., p. 65.

racionais para expressar e traduzir os sentimentos, que funciona como um produto consciente do romancista, um produto de vigília, de lucidez⁸²”.

Por outro lado, já desde o final do século XVIII, esboça-se uma crítica da razão, tanto a partir do pensamento quanto da arte⁸³. No final do XIX, a crença na racionalidade perde força e ocorre, de maneira essencial por parte dos poetas – notadamente do simbolismo francês e do surrealismo – uma investida contra a linguagem puramente estética. Ao mesmo tempo, há um movimento de "reestetização" com o neo-romantismo alemão. Dessa forma, o romance adentra o século XX "com evidentes manifestações de inquietação formal, de ansiedade que o levará a dar por fim um passo de incalculável importância; a incorporação da linguagem de raiz poética⁸⁴". Poesia, trans-racionalidade, inconsciente. Nesse momento, reencontramos, por um lado, a ruptura epistemológica propiciada pelas descobertas psicanalíticas quanto a um novo estatuto para o sujeito, e, por outro, a matriz poética como tronco básico dessa revolução formal. Não podemos deixar de situar a obra clariceana como herdeira desse estado de coisas.

Embora o *irracional* tenha sempre estado presente na história literária, de diversas formas, é somente nas três primeiras décadas do século XX que nos deparamos com a "submissão do romancista às ordens que o podem conduzir a uma nova metafísica⁸⁵". Autores como Proust, Joyce, Cocteau, Kafka, Faulkner, Virginia Woolf, entre outros, exploram essa via, na qual se dá a "suspensão de todo compromisso formal e de todo correlato objetivo"⁸⁶. Fontes nas quais, de maneira mais ou menos direta, bebe Clarice, também ela romancista que busca apreender, a partir de uma forma e uma linguagem peculiares, a realidade inominável que se desdobra ante os olhos do espectador. Derivadas dessa ruptura central, outras formas do romance povoam o século XX, mantendo sempre a especificidade de uma preocupação não mais ingênua quanto à sua estruturação. Dentre as enumeradas por Cortázar, destacaremos duas que se conectam mais diretamente com a obra clariceana: o romance existencialista – cujos ecos encontramos, por exemplo, em G. H. – e o romance social – cujos tentáculos se desdobram, embora de maneira subvertida, em *A hora da estrela*.

⁸² Idem, op. cit., p. 69.

⁸³ Tal como vemos nas três críticas kantianas ou nos primórdios da subversão romântica.

⁸⁴ Cortázar, op. cit., p. 70.

⁸⁵ Idem, op. cit., p. 72.

⁸⁶ Idem, op. cit., p. 74.

Tais mudanças de paradigma no campo da estética não deixam de se conectar com os desenvolvimentos em outras áreas do pensamento crítico, como explicita Anatol, ao afirmar que "a arte moderna nada fez senão reconhecer o que é corriqueiro na ciência e filosofia"⁸⁷, às quais podemos acrescentar a psicanálise⁸⁸. O conceito de *inconsciente* traz consigo subversões irreparáveis nesse campo: "a psicologia profunda [sua denominação para a teoria freudiana] faz estremecer os planos da consciência, impregnando a realidade de elementos oníricos"⁸⁹. Ou seja, a consciência e a concepção de sujeito daí decorrente – o indivíduo (in-diviso = não dividido) – estruturadores do romance tradicional, entram em crise:

[...] desapareceu a certeza ingênua da posição divina do indivíduo, a certeza do homem de poder constituir, a partir de uma consciência que agora se lhe afigura epidérmica e superficial, um mundo que timbra em demonstrar-lhe, por uma verdadeira revolta das coisas, que não aceita ordens desta consciência⁹⁰.

No campo da literatura, categorias já estabelecidas da narrativa são postas em xeque: o espaço e o tempo se relativizam e a onisciência absoluta do narrador se desfaz – tal como verificamos em Clarice Lispector, desde sua primeira obra. A autora foi uma das primeiras, na literatura brasileira, a desarticular a forma e os esteios do romance canônico, daí – podemos supor – a estranheza que causou no cenário literário nacional, ou, ao menos, a posição ímpar que lhe foi conferida, conforme se vê pelas primeiras críticas que lhe foram tecidas⁹¹. Antonio Candido confessa – "tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do coração selvagem*" – sublinhando tal desarticulação ensejada pela escrita clariceana: "é uma tentativa impressionante para

⁸⁷ Anatol Rosenfeld, "Reflexões sobre o romance moderno", op. cit., p. 81.

⁸⁸ Vários autores enfocam a grande ruptura que se deu na virada do século XIX ao XX, situando, entre outras inovações, o papel central da descoberta freudiana. Cf. Charles Taylor, *As fontes do self: a construção da identidade moderna*, 1997; William Everdell, *The first moderns. Profiles in the origins of twentieth-century thought*, 1997; Luís C. M. Figueiredo, *A invenção do psicológico. Quatro séculos de subjetivação*, 1992; José Corrêa Leite, "A traumática gênese da modernidade", 1998.

⁸⁹ Anatol Rosenfeld, op. cit., p. 80-81.

⁹⁰ Idem, op. cit., p. 86-87.

⁹¹ Cf., notadamente, Álvaro Lins, "A experiência incompleta"; Luiz Costa Lima, "A mística ao revés de Clarice Lispector"; Antonio Candido, "No raiar de Clarice Lispector"; ou, ainda, Alceu Amoroso Lima, que sintetizou exemplarmente: "Ninguém escreve como ela. Ela escreve como ninguém" em seus *Primeiros estudos*.

levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério⁹²”.

Enfim, não se sustenta mais a ideia estabelecida de um sujeito consciente e mestre de sua pena que pode observar o mundo ao seu redor e, a partir disso, discorrer por meio da palavra escrita – com domínio sobre ela assim como sobre o lugar do qual enuncia – sobre o vivido e o observado. Nem o sujeito é um ser racional, coeso⁹³ e observador imparcial do mundo a sua volta, nem a linguagem de que se serve é transparente e móvel fiel de suas intenções: o sujeito é traído pelos órgãos dos sentidos, pelas emoções, pela própria razão; o sujeito é traído pela palavra, pela linguagem, que lhe escapa diversa do pretendido, que não se adapta à forma que desejaria impor-lhe. Enfim, a voz narrativa exteriorizada e espectadora não pode mais subsistir, a linguagem cristalina através da qual se vislumbra o mundo está em crise, fracassa (em seu sentido etimológico, de 'fracionar', 'dividir') e vive seu drama.

É na esteira dessa tradição – preocupada com a colocação em cena da capacidade representacional da linguagem – que se percebe, de certa maneira, um esvaziamento contínuo do lugar daquele que escreve. Foucault enfoca o tema, aproximando-o do desaparecimento incessante do sujeito: “Na escrita, não se coloca em causa a manifestação ou a exaltação do gesto de escrever; não se trata de pinçar um sujeito dentro de uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço em que o sujeito escritor não cessa de desaparecer”⁹⁴. Ou seja, o escritor enquanto sujeito estaria em contínuo processo de apagamento, revelando-se por momentos, efemeramente, para logo em seguida desaparecer uma nova vez. Mas, afinal, o autor transpareceria no texto em outro patamar, como sugerimos, ou desapareceria? Aparecer, desaparecer, reaparecer: seria esse o movimento? Haveria um “silêncio” não somente no cerne da própria linguagem, mas também relacionado à posição autoral?

A partir de tais considerações e suportes teóricos, buscaremos certos traços dos textos clariceanos que compõem nosso *corpus* – romances dos anos 70 que tocam de maneira mais direta os aspectos trabalhados até então – estabelecendo algumas

⁹² Antonio Candido, op. cit., p. 128.

⁹³ V. William Everdell que, em seu trabalho sobre a instauração do Modernismo, destaca a descontinuidade da matéria e suas consequências filosóficas como o horizonte conceitual principal no qual se move doravante o ser: “a suposição de descontinuidade ontológica – de átomos e vazio”, *The first moderns. Profiles in the origins of twentieth-century thought*, p. 347.

pontes entre as obras e os conceitos de silêncio, palavra e autoria, a fim de melhor delimitarmos essa junção. Podemos situar de maneira mais explícita a questão da polarização silêncio / palavra a partir de um trecho da própria Clarice, em *A hora da estrela*, no qual se tenta construir um outro estatuto para a linguagem verbal, aproximando a escrita de uma névoa ou de uma "fotografia muda", fotografia que já aponta para uma espécie de metonímia.

E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Mal ousar clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contratempo o baixo grosso da dor. (...) Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. (HE, 21)

Nesse percurso, a narrativa chega ao limite inevitável: o do silêncio, da não-palavra, que, no entanto, são paradoxal e inexoravelmente expressos pelas palavras de uma obra literária (*littera* antes de tudo). Encontramo-nos aqui com *A câmara clara* de Barthes⁹⁵. Ao construir uma teoria sobre a fotografia, ele faz uma distinção entre o *studium* e o *punctum*, dois modos possíveis de relação com a imagem. Enquanto o primeiro é mais amplo e codificado, sendo também mais ameno, situado na linhagem da significação, de uma narrativa relacionada com a cultura e a política; o segundo é mais pontual e intenso, é quando a fotografia 'acontece' para o observador. Nesse sentido, algo da corrente afetiva se deixa tocar pelo *punctum* que evolui da imagem e é apreendido, de certa maneira, inconscientemente. E é aí que se instaura algo da ordem do silêncio e – por que não? – de um eventual encontro.

A subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio). A foto me toca se a retiro de seu blábláblá costumeiro: 'Técnica', 'Reportagem', 'Realidade', 'Arte' etc.: nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho à consciência afetiva⁹⁶

⁹⁴ M. Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?", 1983, p. 7.

⁹⁵ R. Barthes, *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*.

⁹⁶ Idem, op. cit., p. 84.

E cabe à Clarice continuar: "este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio". Aí desponta a questão de um silencioso universo em ebulição vindo à tona pela fala de um narrador que explicita sua tarefa, isto é, que coloca no texto um tempero de metalinguagem, deixando a marca de sua autoria: "O que escrevo é..., mal ousa clamar palavras..., juro que este livro é...". A voz narrativa se afirma: "escrevo", "clamo", "farei" algo, "sei" que estou seguindo uma determinada direção. Logo, o *silêncio*, emergindo nesse nível de trato com a linguagem, necessita de um porta-voz: um autor a "marcar" sua presença.

Em *Água viva*, o fio temático relativo à escrita mostra-se mais explicitamente, uma vez que a própria forma de apresentação textual prescinde de uma trama classicamente organizada, apoiada em elementos estruturados de espaço, tempo, personagens, enredo etc. A própria composição do romance daria ensejo a um de seus eixos de sustentação: a problematização do escrever e do ato criativo. O narrador (feminino) enuncia claramente seu dilema: "Quero pôr em palavras mas sem descrição (...) E não sei como." (AV, 17). Tal parece ser toda a luta da narradora ao longo do texto. Berta Waldman, ao comentar a experiência da escrita clariceana em *Água viva*, sublinha o questionamento da literatura e explicita o conflito entre a palavra e a pulsação do ser:

Tocar a vida com a palavra, porém, é um anseio impossível. É da natureza da palavra estar no lugar da coisa, distância que Clarice pretende eliminar. Por isso sua linguagem se contorce em malabarismos sintáticos, torna-se de tal modo elástica, plástica, expressiva e exuberante, que pulsa como a vida. Por isso ainda o apelo do silêncio em sua obra⁹⁷.

Em *A hora da estrela* persiste a questão, porém de maneira mais tangencial, uma vez que mediada por um enredo pouco linear – o que chamaremos a "história de Macabéa". No romance, opera-se uma espécie de trançamento entre os níveis da história e do discurso, que não deixa de trabalhar com a busca de uma inatingível essência, de "algo", dessa "coisa" que transcende a linguagem e, no entanto, só pode ocorrer por intermédio da "letra". Conforme aponta a crítica, trata-se de um "romance metalinguístico"⁹⁸: ao mesmo tempo em que o narrador (cujo estatuto particular

⁹⁷ *A paixão segundo C.L.*, 1983, p. 63.

⁹⁸ Ver, entre outros, Nádja Gotlib, op. cit., p. 469.

deverá ser analisado mais pormenorizadamente) envolve-se com a trama de suas personagens, faz digressões sobre a escrita. Escrever é árido, "duro como quebrar rochas" (HE, 24).

Já em *Um sopro de vida*, temos uma espécie de retorno a um nível quase exclusivamente metalinguístico – semelhante a *Água viva* – uma vez que se apoia num diálogo (ou será monólogo?) entre um Autor e sua personagem, ambos escritores. É uma vasta e complexa reflexão sobre a escrita, na qual Clarice ainda se debate com os limites e o poder de representar tanto a vida e as emoções quanto o próprio ato de escrever: "Em cada palavra pulsa um coração. Escrever é tal procura de íntima veracidade de vida" (SV, 16).

É seguindo essa procura clariceana que iremos nos mover. Antes de entrarmos na análise mais ampla das obras, cabe ainda discutir um dos vetores básicos do trabalho: as intersecções entre literatura e teoria psicanalítica.

III.

Psicanálise, Literatura

L'incompatibilité désir-parole
est un des noms du réel.
Lacan

A fim de situar mais precisamente questões relativas à interface entre teoria literária e teoria psicanalítica que bordejam os romances em foco, dedicaremos o capítulo ao detalhamento das nuances dessa confluência.

Graças à psicanálise, uma das noções que contribuíram para uma outra perspectiva analítica do fenômeno literário é a de *inconsciente*, conceito, se não inventado ou descoberto, ao menos formalizado por Freud e a partir daí colocado numa determinada posição epistemológica. Através da psicanálise, surge uma nova *concepção de sujeito*, para além do sujeito cartesiano moderno. Nesse sentido, o presente estudo, ao focar mecanismos de ruptura com formas representativas tradicionais, deve levar em conta a gênese dessa virada conceitual, abordando o duplo movimento de construção da subjetividade moderna e sua crise.

De maneira geral, a noção de subjetividade privada – embasada na distinção moderna entre o público e o privado – foi sendo forjada nos últimos quatro séculos, na passagem do Renascimento para a Modernidade. O *sujeito moderno* constitui-se nessa passagem dada a própria magnitude de crise nas estruturas vigentes: o Renascimento, com sua inevitável ampliação de horizontes, propicia a sensação de perda de referências, anteriormente calcadas na estruturação hierarquizada e divinizada da realidade. O surgimento da categoria de *indivíduo* no século XVII – que embasa tanto o cogito cartesiano instaurador da ciência moderna como a noção de *autor* que se atrelará à produção da arte, da literatura e dos sistemas de pensamento – é fruto de uma série de transformações no campo das ideias e das relações sociais que já estavam em curso e se consolidaram historicamente nesse período. O amplo movimento que ficou conhecido como humanismo renascentista começa por instaurar as bases de mais amplas valorização e confiança no homem, a partir de então menos submetido às forças transcendentais, aos deuses e ao destino e, portanto, mais livre para poder construir sua história. Aflora a ideia de um mundo interno preñado de

possibilidades, conflitos e profundidade, enfim, uma subjetividade mais alargada¹. Dessa forma, a partir do século XVI representam-se figuras que demonstrem esse alargamento subjetivo, como Hamlet ou Quixote, como vimos no capítulo anterior. Na via literária, tal construção se dá numa dupla direção: as narrativas individualizadas nomeiam a riqueza interna possível do humano ao mesmo tempo que contribuem para a construção de uma vida interiorizada dos leitores.

Como precursores fundamentais da noção de sujeito moderno, podemos destacar, no campo das ideias, notadamente Maquiavel (1483-1527), teórico da noção de indivíduo político; Lutero (1483-1546), introdutor da ideia do humano em relação direta com deus; e Shakespeare (1564-1616), importante cartógrafo do homem tal como o conhecemos hoje, imerso na complexidade de uma maior densidade psíquica, prenhe de conflitos, criações e afetos, enfim, um universo propriamente humano. Na via da ciência, o racionalismo de Descartes (1596-1650) e o empirismo de Bacon (1561-1626), enlaçados ao novo paradigma científico estamentado pelas proposições de Galileu (1564-1642), reforçam a ideia de um sujeito individual e propõem as possibilidades de ação dessa nova subjetividade.

O desenvolvimento da categoria de sujeito na filosofia, notadamente com Descartes, possibilitou a consolidação da categoria histórica e social do indivíduo e vice-versa, estabelecendo-se a inevitável dialética entre conceito e praxis². Ocorre assim, no século XVII e XVIII, a formação do contratualismo, majoritariamente com Hobbes, Locke e Rousseau, a partir do qual os indivíduos se juntam e, através do contrato, formam a sociedade e o Estado. Em decorrência destas novas concepções, em última instância iluministas, no final do XVIII opera-se uma dupla revolução, tecno-científica e socio-política: a Revolução Industrial e as Revoluções Burguesas. A Revolução Norte-Americana e a Francesa, com sua Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão, destaca, de forma indubitável, o papel do indivíduo e legitima a ideia da soberania popular inalienável. A Revolução almeja consolidar o indivíduo na posição de sujeito da História, dotado de direitos "naturais" e poderes de atuação como indivíduo e cidadão. Na história literária, podemos situar o romance *Robinson Crusoe* (1719), de

¹ Cf., entre outros, Harold Bloom, *Shakespeare: the invention of the human*, 1999; Charles Taylor, *As fontes do self: a construção da identidade moderna*, 1997; William Everdell, *The first moderns. Profiles in the origins of twentieth-century thought*, 1997; Luís C. M. Figueiredo, *A invenção do psicológico. Quatro séculos de subjetivação*, 1992.

Daniel Defoe, como emblemático da figura do herói que se situa como indivíduo autônomo. Nessa medida, o protagonista de Defoe contrapõe-se ao primeiro *Fausto*³, legenda germânica ligada a Johann Faust (que viveu por volta de 1480-1540); e, ainda, ao *Dom Quixote*, figura, em última instância, desadaptada no incipiente mundo moderno, símbolo da crise do sistema feudal. Diferentemente, Robinson Crusoe simboliza de maneira mais bem acabada o indivíduo moderno, capaz de utilizar sua racionalidade para enfrentar as intempéries do destino⁴.

Tal sujeito da modernidade, centrado e soberano, já se vê, no entanto, de certa forma questionado desde sua constituição. Como se prenuncia no pensamento de Montaigne e Erasmo, desenha-se uma corrente crítica que ganha força no século XVIII com o pensamento de Hume e que se manifesta no campo da estética, por exemplo, com a colocação em cena dos desconhecidos subterrâneos por parte dos românticos do final do XVIII ou as enevoadas telas de Turner no início do XIX. Ou seja, perpassa-se um longo período que vai do estabelecimento de uma subjetividade centrada e coesa à sua crise, que viria a mostrar toda sua força na virada do XIX para o XX⁵.

Não é por acaso que justamente aí surge a ideia de um sujeito descentrado. É o momento da conceitualização de uma outra concepção de aparelho psíquico com Freud, que irá operar uma subversão do topos subjetivo calcado na tríade eu / consciência / racionalidade. A virada freudiana ancora-se em dois conceitos inovadores e, desde sempre, polêmicos, embora incontornáveis: inconsciente e pulsão. Não há

² Cf. Louis Dumont, *Individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*, 1993 e William Everdell, *The first moderns. Profiles in the origins of twentieth-century thought*, op. cit.

³ E diverso do 'bom' herói eternizado por Goethe três séculos depois; poema dramático publicado em duas partes, em 1808 e 1832 (cf. Ian Watt, *Mitos do individualismo moderno*, op. cit.).

⁴ Cf. Ian Watt, *Ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, 1990 e *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*, 1997.

⁵ Afirma José Corrêa Leite, op.cit., ao focar a grande ruptura que se deu na virada do século: "temos nas artes, de um lado, a mudança radical representada pelo nascimento das formas de cultura de massa (como, por exemplo, o surgimento do cinema, a difusão da fotografia e do fonógrafo, a constituição dos gêneros musicais 'populares'); de outro, 'as *avant-gardes* dos últimos anos pré-1914 que marcam uma ruptura fundamental das artes eruditas desde o Renascimento'. Nas ciências, a física quântica subverte as bases do modelo newtoniano, positivista, materialista, determinista, possibilitando previsibilidade, baseado em simetrias e na repetibilidade dos fenômenos, iniciando o debate moderno da filosofia das ciências. A psicanálise subverte a identificação entre ego, razão e consciência, base da visão tradicional do sujeito. Peirce e Saussure inauguram a análise da lógica do discurso e da linguagem. Surgem a fenomenologia e a filosofia analítica", op. cit., p. 145. Mais adiante, é sublinhada a relação entre tal mudança de paradigma e um "abandono mais geral e dramático dos valores, verdades e maneiras estabelecidos e longamente aceitos de encarar o mundo e estruturá-lo conceitualmente. Pode ser puro acaso, ou escolha arbitrária, que a teoria quântica de Planck, a redescoberta de Mendel, as *Logische Untersuchungen* de Husserl, a *Interpretação dos sonhos* de Freud e a *Natureza morta com cebolas* de Cézanne possam todos ser datados de 1900... a coincidência de inovações dramáticas em diversas áreas não deixa de ser impressionante" (p. 356).

mais como se agarrar a um *eu* consciente que poderia ser plenamente sujeito de suas escolhas e destino. O inconsciente me habita, a pulsão me move. Como diz Lacan, no tocante à pulsão, é questão de uma subjetivação sem sujeito⁶. Trata-se de uma outra forma de conceber a categoria de sujeito, não plenamente ancorado em uma *res cogitans*, coisa racionalista que lhe daria fundamento, e não totalmente envolvido pelo paradigma de identidade, no sentido de não-idêntico a si mesmo. Das identidades mais fixas e estáveis do Iluminismo, desloca-se para a beira do abismo, como diria Nietzsche. Estamos na espiral das identidades fragmentárias que dialetizam com a opacidade que cobre o indivíduo na modernidade tardia. Esboça-se, assim, a ideia de um sujeito sem contornos fixos nem fechados, estrutura significativa a deslizar e a se constituir em contínuo processo, tendo na mirada um objeto igualmente marcado pela quebra de um paradigma de identidade e transparência.

O objeto estético, em última instância, opera no contorno dessa irredutibilidade, buscando nomear a opacidade. A literatura mergulha nesse vórtice. Clarice Lispector não está fora de um conjunto de escritores que trabalham o tema da *representação*, questionando seu campo e seus limites. A crítica⁷ já tem observado esse movimento cuja história vem se delineando, através dos séculos, ganhando maior força no XIX e se revelado de forma mais explícita contemporaneamente. A indagação sobre os contornos e impasses da representação no âmbito da linguagem se atrela a um questionamento mais amplo da própria noção de sujeito como ser racional e detentor de um conhecimento "claro e distinto" sobre o mundo, passível de transmissão a uma alteridade. Tal questão estabeleceu-se notadamente na modernidade, ligada ao empirismo e ao desenvolvimento da ciência moderna mecanicista: a busca da representação supõe um mundo ordenado e passível de ser representado, assim como um sujeito "racional" que realizaria esse trabalho e uma linguagem-ferramenta disponível para essa finalidade. Foucault sublinha, em sua "arqueologia das ciências humanas", que, na era clássica, a partir do XVII, a linguagem "entrou num período de transparência e neutralidade⁸". O que tornou possível "fenômenos superficiais como o racionalismo e o mecanicismo foi uma redução da linguagem a um veículo transparente para as ideias ou para o discurso, mediante o qual um sujeito poderia

⁶ Cf. Lacan, Seminário XI, p. 167.

⁷ V., entre outros, *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*, de Auerbach, e, entre os nossos, o trabalho de Davi Arrigucci, *O escorpião enlacado*.

representar o mundo. Evidentemente, é no modernismo que esse pressuposto básico "desaparece", na era do retorno da linguagem, em que a literatura atinge os limites da experiência subjetiva, um contradiscurso, uma nova loucura⁹.

No âmbito da arte, surgem então novas formas de colocar em xeque as representações anteriormente estáveis, forjando um alargamento nas próprias maneiras de poder-ver esse sujeito. Como apontado no capítulo anterior, na virada do século XIX para o XX, todo o *Zeitgeist* apontava para a queda da visão do homem como centro do universo e ser racional no domínio do mundo, evidenciando o elemento "irracional" que dominava os movimentos artísticos mais expressivos do período, como as correntes impressionistas e simbolistas numa conjunção do decadentismo *fin-de-siècle*.

A transformação de paradigma formal instaurada pelo Simbolismo contou com a mudança da própria concepção de sujeito na virada do século: não mais o ser uno, indiviso e coeso que sustentara o romance tradicional até então, mas um sujeito múltiplo e fragmentado, ponto de fuga de inúmeras (e por vezes contraditórias) sensações e percepções, que abrigava em seu próprio cerne algo desconhecido de si. Não é sem razão que, nessa mesma época, surge a psicanálise, com a formalização de um sujeito dividido, não mais plenamente "senhor de si"¹⁰, mas para sempre separado de algo fundamental em seu íntimo¹¹, presa de um psiquismo por definição calcado na polarização consciente/inconsciente. Não se pode deixar, ainda, de notar a aproximação ao registro humano das categorias do "irracional" e do "animal" propiciada pelas teorias evolucionistas de Darwin, outro teórico importante para a mudança de concepção de sujeito que se gesta ao longo de todo o XIX. Na esteira dessa concepção, Thomas Mann sublinha o fato de Freud estar em conexão com essas novas correntes de pensamento em gestação nesse século. Estamos, nesse sentido, face a uma *segunda revolução* na história do pensamento – pós-copernicana – que deve muito às contribuições freudianas, um dos introdutores do corte epistemológico

⁸ *Les mots et les choses*, 1966, p. 57. Nessa obra, o autor estabelece, ainda, um elo entre a questão da representação e a consolidação de um tipo de discursividade específica, a partir da gramática de Port-Royal.

⁹ John Rajchman, *Foucault: a liberdade da filosofia*, 1987, p. 28-29.

¹⁰ Cf. S. Freud, "Uma dificuldade no caminho da psicanálise" (1917).

¹¹ O que Lacan denomina "êxtimo", elaborando um jogo de palavras que traz à tona a exterioridade do que há de mais 'íntimo' no sujeito.

que rompe com os paradigmas do sujeito racionalista, retirando-o do centro de sua transparência.

a letra e o inconsciente

Há algo no ser que ele próprio desconhece, para sempre estrangeiro em si: gestos, palavras, associações, lapsos, sonhos, até mesmo sintomas constituem o campo possível de emergência do inconsciente, manifestado por meio de formações que se revelam além do domínio do sujeito de uma consciência puramente auto-reflexiva. Há um impulso no ser que ele próprio não domina, que no entanto habita seu cerne e o faz oscilar no eterno pêndulo entre as forças agregadoras e desagregadoras, vida e morte em comunhão.

Seguindo a trilha de Freud, e incorporando as contribuições de seu tempo, Lacan explicita inter-relações entre a descoberta freudiana e teorias da linguística, da lógica e da filosofia contemporâneas, importantes operadores de leitura do inconsciente e sua estrutura de funcionamento. Para tanto, vai buscar a ideia de significante de Saussure e os paradigmas de Jakobson para repensar a posição do sujeito em relação à cadeia de significantes. Saussure forneceu uma importante pedra basal para o pensamento lacaniano ao apontar, entre outras marcas, a não autoria plena do sujeito em relação a seus próprios enunciados: a língua é um sistema simbólico social e não individual¹². Dessa maneira, a linguagem antecedeu e transcenderá cada sujeito; sujeito que, além disso, não terá a possibilidade nem de criar os significados das palavras na teia da língua nem de inventar suas normas, tendo que se submeter tanto aos primeiros quanto às segundas para se fazer minimamente compreender. No campo da lógica, Lacan parte da lógica modal de Aristóteles e alcança o conceito de função em Frege para sistematizar diversos operadores da psicanálise, tais como os divisores da sexualização, a lógica fálica e o próprio desenrolar do processo analítico. O falo e as posições em relação ao bordejamento da falta, masculino / feminino, além das vozes do discurso analítico – ativa, passiva, reflexiva, modal – são alguns dos nós trançados por Lacan com o apoio de tais categorias lógicas. Ele faz uso ainda de inúmeras contribuições filosóficas, de Platão a Hegel, estabelecendo igualmente um diálogo

¹² Cf. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 1995.

constante com seus contemporâneos, entre eles Barthes e Foucault, que, assim como Lacan, são marcos importantes da teorização do sujeito na segunda metade do século XX.

Dessa maneira, o sistema lacaniano alimenta e se alimenta das teorizações do pensamento nesse momento, radicalizando a ideia de descentramento do sujeito cartesiano e operando em conjunção com a categoria, paradoxal já em sua origem, de um *sujeito do inconsciente*. A partir daí, o *eu* adquire, em Lacan, um duplo estatuto conceitual, na esteira de sua leitura da teorização freudiana: categoria de linguagem (o *je*) e agrupamento das construções imaginárias que polarizam as identificações do sujeito (o *moi*). Já o sujeito surge nos interstícios da própria linguagem, no intervalo possível de sua fala, evanescente por excelência. E aí retomamos a ideia central da aproximação, discutida no capítulo anterior, entre as teorias contemporâneas sobre o *sujeito* (fadado a aparições pontuais) e o *autor* (construção datada na história das trocas simbólicas, econômicas e políticas entre os homens), às quais somam-se o campo do *inconsciente* e a conexão com a *literatura*:

O inconsciente é o fato de sermos condenados a repetir um passado que não recordamos e a ter como lembranças o que jamais se repetirá na sua forma primeira. A literatura é o conjunto dos escritos explicitamente agrupados sob o signo da ficção que reelaboram esse passado pulsante de secreta verdade e que se encontram de maneira direta submetidos à lei de seu desconhecimento¹³.

Ou seja, uma das grandes contribuições da subversão freudiana e da posterior formalização lacaniana foi a de, além de delimitar o campo do inconsciente, revelar sua estrutura – de linguagem – que afeta de múltiplas formas a fala e o fazer humanos. Dessa maneira, o inconsciente se torna algo acessível à *interpretação*¹⁴. A via central para que esse trabalho se realize ocorre por meio do discurso do paciente em seu divã. Tem-se aí a dupla basal da metodologia psicanalítica: o analisante fala (descompromissado com o sentido, numa associação dita livre) e o analista incide sobre esse discurso, através das pontuações, interpretações e construções que opera sobre ele – não em qualquer momento, mas nos interstícios da fala onde algo do

¹³ Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, p. 121.

¹⁴ Na esteira de Freud e Lacan, que trabalham essa questão, tem-se ainda, entre outros, J. Kristeva, Pierre Glaudes, Pierre Bayard, J. Bellemin-Noël, M. Bowie etc.

inconsciente aflora, momentos de "abertura" nos quais o que estava oculto se revela por meio de lapsos, atos falhos, repetições etc, no fluxo incessante da linguagem.

Na literatura também se trata de associação entre palavras e interpretação. As escrituras clariceanas, dada sua própria forma, revelam essas linhas de força e constroem um jogo interpretativo em diversas camadas. José Américo M. Pessanha aponta uma analogia entre a organização discursiva de *Água viva* e a "associação livre" de uma sessão de análise. Podemos observar esse modo de operar no seguinte trecho:

No inverno os lobos esfaimados desciam das montanhas até a aldeia a farejar presa. Todos os habitantes se trancavam atentos em casa a abrigar na sala ovelhas e cavalos e cães e cabras, o calor humano e o calor animal – todos alertamente a ouvir o arranhar das garras dos lobos nas portas cerradas. A escutar. A escutar.

Estou melancólica. É de manhã. Mas conheço o segredo das manhãs puras. E descanso na melancolia.

Sei da história de uma rosa. Parece-te estranho falarem rosa quando estou me ocupando com bichos? (AV, 61)

E Clarice segue um encadeamento de sons e temas. Não estaria aí uma outra forma de escrever da autora, uma forma diversa de indagar a literatura? Em carta a Clarice, o crítico assinala: "(...) você se transcendia e se 'resolvia' em termos de criação literária; agora a 'literatura' desce a você e fica (ou aparece) como imanente em seu cotidiano; você é seu próprio tema – como num divã de psicanalista, em que se fala, fala, sem texto previamente ensaiado"¹⁵.

E nesse "divã via escrita" (mesmo que não via fala) o inconsciente também está em foco. Podemos, então, estabelecer aí um elo com as vertentes analítica e autoral, cabendo a pergunta que daria curso à analogia: quem seria o autor do 'texto' numa sessão de psicanálise? O analisante? Mais precisamente: seu pensamento, seu inconsciente? Poderíamos dizer que aquele que fala, em análise, não é mais propriamente detentor absoluto de seu discurso, ao menos no nível consciente, mas o *eu* não se apaga totalmente. Ao longo do percurso analítico, um novo espaço é concedido ao ato falho na fala (para a psicanálise, aliás, um ato bem sucedido) e

¹⁵ Nádya Gotlib, *Clarice. Uma vida que se conta*, 1995, p. 406.

novos sentidos vão sendo atribuídos a uma mesma frase ou sonho, que antes estavam ocultos para o ser falante. O sujeito do inconsciente vai se revelando e se *constituindo*, apesar de seu estatuto "evanescente"¹⁶, presentificando-se de maneira apenas pontual. Partindo de tal enfoque, pode-se iluminar o lugar de 'não domínio' absoluto que o autor ocupará nos textos clariceanos, revelando-se como sujeito-autor em contínua formação, num processo de busca de seu próprio lugar e, assim, em diálogo *constituente* com o narrador e sua personagem, tomando o próprio escrever como objeto a ser apreendido pela escrita. A literatura de Clarice não deixa de ser (como qualquer trabalho, fatura) no entanto, sempre "elaborada", mesmo que perpassada pelo *it* inapreensível que lhe serve como motor.

Em *Céu, Inferno*, determinadas considerações de Bosi, na esteira da crítica, podem sugerir que a interpretação da obra literária em parte se aproxima da técnica psicanalítica. Diz ele que "cabe ao intérprete decifrar essa relação de abertura e fechamento, tantas vezes misteriosa, que a palavra escrita entretém com o não-escrito"¹⁷, ou seja, a interpretação literária se situaria precisamente no enigma de abertura e fechamento da junção da palavra com o além da palavra que, de certa maneira, também a psicanálise almeja decifrar. A relação literatura-mundo é tanto mais arraigada quanto mais condensada a obra, pois quanto mais "denso e belo é o poema, tanto mais entranhado estará em seu corpo formal o 'mundo' que se abriu no evento e se fechou no claro-escuro dos signos"¹⁸. O intérprete seria, assim, essencialmente um *mediador*, se retomarmos a etimologia do termo, que remete a *interpres*, aquele que cumpria a função de "agente intermediário entre as partes em litígio". O poeta é um mediador – como dizem Eliot e Pessoa. Mediador que, com o tempo, assumiu a função de 'tradutor', o que transmite análoga mensagem, porém de outro modo. A interpretação, portanto, "opera nessa consciência intervalar, e ambiciona traduzir fielmente o mesmo, servindo-se dialeticamente do outro. O outro é o discurso próprio do hermeneuta"¹⁹. Na análise de uma obra literária, tais alteridades permitem buscar o enigmático do texto: a teoria sobre a literatura e a teoria sobre o

¹⁶ Tal forma de apresentação se dá pela própria estrutura do sujeito: dividido pela linguagem, cindido em seu desejo e detentor de um aparelho psíquico a priori composto de diversas instâncias: consciente, pré-consciente e inconsciente. V. Freud, notadamente os artigos sobre a "Metapsicologia" (1915) e Lacan, *Seminário XI. Os quatro conceitos fundamentais em psicanálise*, cap. XV a XIX.

¹⁷ Alfredo Bosi, *Céu, Inferno*, p. 277.

¹⁸ A. Bosi, op. cit., p. 286.

¹⁹ A. Bosi, op. cit., p. 277.

inconsciente seguem essa trilha – ambas calcadas na palavra – embora de formas diversas.

Numa sessão de análise o discurso do analisante se constitui pela palavra falada, encadeado na associação livre. Numa obra literária, o discurso se presentifica pela palavra escrita, texto. Aproximamos a associação livre – encadeamento particular da linguagem, a partir das falas próprias, à história de cada sujeito, movimento sem diretrizes apriorísticas – do movimento clariceano de escrita destacado no *corpus* em questão, que também não se prende a fronteiras ou limites convencionais da narrativa. Notadamente *Água viva* e *Um sopro de vida* se valem de tais recursos, em cuja estrutura poderíamos situar associações "livremente desenvolvidas" – embora "livre", aqui, incida na maneira com que o narrador lida com os ditames formais de sua época, subvertendo a narrativa clássica e desenhando um outro lugar para o autor (e não "livre", como no divã, onde se trata de um sujeito do inconsciente que é levado a percorrer as malhas do discurso). Nessa relação há, assim, analogias e diferenças. O narrador, em princípio, seria senhor de seu texto, tendo a prerrogativa de reescrevê-lo, fato impossível àquele que associa em uma sessão de análise. A palavra dita (assim como a seta lançada) não pode ser apagada jamais. Guardadas as devidas proporções e especificidades, sigamos um trecho da 'livre associação' clariceana, a fim de estabelecer mais detalhadamente a discussão. Propomos um fragmento de análise – que se fará sempre rente ao texto, buscando retomar os significantes centrais postos em jogo assim como a forma da composição – e, desse modo, presentificar nossa trajetória de leitura:

Mas esses dias de alto verão de danação sopram-me a necessidade de renúncia. Renuncio a ter um significado, e então o doce e doloroso quebranto me toma. Formas redondas e redondas se entrecruzam no ar. Faz calor de verão. Navego na minha galera que arrosta os ventos de um verão enfeitado. Folhas esmagadas me lembram o chão da infância. (AV, 30)

E dessa maneira segue o constante pensar/narrar/escrever da personagem, em que sugestões de associações sonoras e jogos semânticos (por exemplo, em torno do verão e seu quebranto) se entrecruzam com jogos linguísticos – encadeando-se significantes tais como, verão, danação, chão... Tal forma narrativa se aproxima da

escrita automática dos surrealistas, que é, pretendidamente, poesia feita com "associação livre". Eis a *ars poetica* como artefato e instrumento para abarcar o inefável do real, em sua trama múltipla. Observe-se como esse puro jogo significante – "a partir das" e "em direção às" palavras – ocorre também nas livres associações de *Um sopro de vida*:

"Vitrola"

No disco de vitrola as circunvoluções negras por um triz não se misturam com outros círculos mágicos: e daí sai a aura da música. Eu tenho aura musical. O disco eu o pego e perpasso de leve por pelos de meu braço e os pelos se arrepiam eriçados. É que sua aura toca a minha.

"Borboleta"

A mecânica da borboleta. Antes é o ovo. Depois se quebra e sai lagarto. (SV, 115)

O trabalho de escrita ocorre quase como se estivéssemos diante de um glossário: vitrola, disco, borboleta, lagarto... E o texto clariceano continua desse modo por várias páginas. Enfocando mais de perto o fio condutor que ordena o primeiro 'verbetes' – "vitrola" – delimitamos uma dupla sequência metonímica: vitrola – disco – circunvolução – círculo – aura (da música); disco – pelos – arrepio – aura (da personagem). Partindo de "disco", ambas chegam a uma interseção dos territórios do sujeito e do objeto, que culmina com um encontro visceral: as auras da música e da narradora-personagem se misturam. Há uma relação de similaridade (metafórica) entre disco e aura que se constrói num jogo de contiguidades. E, ainda, as duas auras também revelam uma relação metafórica (aura da música = aura da personagem, que diz "minha aura é musical"). Ou seja, elas "se tocam" num jogo de associações em que se estabelece, metonimicamente, um ponto de condensação, isto é, por meio desse deslocamento de contiguidades chega-se à metáfora e ao encontro das "auras", que aponta para o ideal de junção do sujeito ao objeto – aspecto importante e recorrente na obra clariceana e, como sublinhado anteriormente, um dos faróis a iluminar o mapeamento de uma corrente estética.

Essa união sujeito-objeto remete-nos a uma espécie de *sentimento oceânico* tal como abordado por Freud em seu "Mal-estar na civilização", a partir de sua troca com o escritor Romain Rolland. Trata-se de uma sensação de eternidade, um sentimento de

algo ilimitado, sem fronteiras: o desejo de "fazer um" com o outro. O sujeito se colocaria, dessa forma, mesmo que momentaneamente, como um ser "aurático", livre da delimitação de seus contornos a portar um véu de indistinção, alcançando assim um estado de união com o mundo e o outro, em outras palavras, com deus. Estaríamos em um estado onde os contornos seriam indivisos e fluidos, o que forneceria ao ser um estatuto fálico, no sentido de propiciar-lhe uma completude imaginária²⁰. No entanto, para além do paradigma fálico, há a ideia de letra, tênue bordejamento entre o *real* que não cessa de não se deixar apreender, o *simbólico* que não cessa de buscar a captura, e o *imaginário*, resistente desenhador da dualidade via imagem. Ou seja, o oceano ilusório de fato não dilui os contornos entre os seres, nem se deixa captar pelo funil da letra. Daí a ideia de borda, que pretende dar contorno a um resto não representável – precipitado que resistirá à nomeação, como sabemos desde o "umbigo do sonho" freudiano, aquele incognoscível das formações psíquicas que não se deixam abarcar pela interpretação.

Enfim, diversas conexões são possíveis de serem estabelecidas entre o texto e os enfoques literário e psicanalítico. Destacam-se duas vias: uma primeira que se centraria numa aproximação de *processos* (do encadeamento significativo do texto clariceano e do encadeamento da fala sustentada pelo inconsciente); e outra que estaria focada numa aproximação de *ferramentas* (uma teoria literária sobre a obra e uma teoria psicanalítica sobre a estrutura psíquica do sujeito e sua representação, que permitiria usar a psicanálise para refletir sobre o texto). Pode-se pensar que é a primeira situação que, além de ser uma ilustração, justifica a segunda ou, pelo menos, convida à segunda.

Quanto ao arsenal teórico da psicanálise, destacamos determinados conceitos centrais das obras freudiana e lacaniana, entre eles, Inconsciente, Desejo, Alienação, Significante e a relação destes com a polaridade entre Sujeito e Objeto. De Lacan, retomaremos ainda os já mencionados três registros – Real, Simbólico e Imaginário – assim como sua aproximação com a linguística e a lógica. A tríade sujeito / linguagem / inconsciente é fundamental – literalmente fundamento de subjetividade, em sua

²⁰ No tocante à noção de 'aura', v. as proposições de Lacan sobre o conceito de belo – véu frente à castração – no seminário sobre *A ética da psicanálise*, aula 18, "A função do belo", de 18 de maio de 1960. Para uma análise mais detalhada da relação de união e separação entre os polos sujeito e objeto e o ideal de uma "não delimitação", ver os capítulos de análise, notadamente sobre *Água viva*. Neste

relação constituinte com o fio metonímico do desejo. O desejo perpassaria constantemente a linguagem, situando assim o lugar a priori vazio a partir do qual se dá a constituição do sentido e, de maneira análoga, a do sujeito. Este nasce ligado de tal forma ao Outro²¹ (que determina suas origens, nome próprio, história, cultura etc.), que a relação primeira com o Outro passa prioritariamente pelo viés da alienação – alienação no sentido estrito, de tornar "alheio" (de *alius*, outro) algo que seria próprio do sujeito, ou seja, manter no polo da alteridade aspectos que poderiam ou deveriam ser apropriados subjetivamente.

Uma vez que o sujeito vem ao mundo alienado no Outro – dada sua própria condição – é necessário que uma separação se opere. Deve ocorrer, portanto, um processo de *constituição do sujeito* – ainda que nunca totalmente moldado, delineado e concluído – que vai se "descolando" das falas e do corpo do Outro e fazendo-se a si mesmo, com seu estilo próprio e único. Essa lenta construção não se dá sem a mediação da linguagem e a apropriação, por parte do sujeito, de significantes que, no princípio, se localizam do lado da alteridade e do simbólico como tesouro dos significantes. A fim de delimitar tal lugar de constituição do sujeito, utilizaremos ainda a tensão entre o sujeito do enunciado e o da enunciação – na qual essa formação é tematizada e refletida – evidenciada pelo espelhamento entre o dito e o dizer, passando pelo 'meio-dizer'²² abordado por Lacan. Tais temas percorrem a obra clariceana de diversas formas e momentos, como na tentativa da narradora de *Água viva* de captar o "x" ou o "é da coisa", nas idas e vindas da história de Macabéa e sua alienação, ou no delineamento da personagem Ângela por parte do Autor.

Temos assim uma tensão quase contínua entre o real e o simbólico, que por vezes parece buscar parada no imaginário²³. O registro *Imaginário*, para a psicanálise,

momento, apresenta-se somente um primeiro vôo analítico a fim de explicitar algo de nosso modo de operar a leitura textual a partir da interface entre literatura e psicanálise.

²¹ O Outro como o lugar simbólico que irá enredar e assim determinar o sujeito, que sempre lhe será posterior. A linguagem, o significante, a lei antecedem o sujeito que, ao nascer, acabará por se mesclar com essas marcas, sendo tatuado por essa trama de múltiplas significações.

²² No original francês, "mi-dire"; expressão que traz à tona o movimento sempre dialético e inacabado do dizer, em sua tentativa de captar o ser: ao mesmo tempo em que o sujeito diz A, deixou de dizer a totalidade de A, pela própria impossibilidade de a linguagem abarcar o mundo, de forma que o sujeito diz de fato B. O enunciado não corresponde à intenção primeira da enunciação. Isto é, no momento mesmo em que se diz algo ou se nomeia algo, deixa-se de dizê-lo ou de captá-lo: algo para sempre estará perdido, tornando assim a enunciação sempre incompleta. Ou seja, sempre que se diz, se diz pela metade: meio-dizer; sempre que se busca definir o ser, se falha.

²³ Real, Simbólico e Imaginário são os três registros que compõem o universo em que se movimenta o ser falante (R.S.I., como nomeados em um dos últimos seminários de Lacan). O Imaginário congrega as imagens formadoras, em última instância, dos contornos que dão consistência ao 'eu'; o Simbólico é o

circunda aquilo que é da ordem da identificação (que se dá primariamente com uma imagem), do narcisismo, que envolve uma relação especular e portanto dual (e, nesse sentido, sem fazer apelo a um terceiro elo lógico, mecanismo próprio do simbólico) e das construções da fantasia. Na análise literária, irá constituir basicamente a fábula, o estofo da trama, com seu tempo, espaço e personagens imaginariamente criados. Cenas e imagens que, no entanto, são veiculadas por palavras, levando-nos ao *Simbólico*, que se liga, nessa acepção, à função da linguagem, especialmente à do significante, que compõe o texto como tal. Já o *Real*, é justamente aquilo que não se diz, ou melhor, que não se pode dizer, para o qual há falta de significante²⁴. No jogo dos três registros, o simbólico opera justamente na tentativa de simbolizar o real, esse "inominável".s

Tal luta entre as palavras e as coisas, entre o simbólico e o real, revela sempre um "âmago silencioso", resto que limita e impulsiona. É no enquadre desse conflito basal que se faz a obra clariceana, o que se explicita especialmente em seus últimos romances. Neles transparece a busca constante de expressar algo de forma a 'transcender' a palavra, a consciência e o pensamento:

Tenho que dar o mergulho de uma só vez, mergulho que abrange a compreensão e sobretudo a incompreensão. E quem sou eu para ousar pensar? Devo é entregar-me. Como se faz? Sei porém que só andando é que se sabe andar e – milagre – se anda.

"tesouro dos significantes", o lugar da linguagem e do discurso; o Real é da ordem do impossível, do que não pode ser dito ou transformado em representação. Lacan revisita as tópicas estruturadas por Freud, retrabalhando os registros que abordarão o psiquismo. Freud havia elaborado as denominadas primeira e segunda tópicas do aparelho psíquico. A primeira data do início de sua obra (*A interpretação dos sonhos*, 1900), consistindo na estruturação do psiquismo como Consciente, Pré-consciente e Inconsciente. Sem abandonar, Freud afina seu aparato teórico e constrói uma segunda hipótese de trabalho, levando em consideração o topos psíquico: Id, Eu e Super-Eu (Cf. "O Eu e o Id", 1923). A partir de tais elaborações, Lacan desenvolve sua "trilogia", os três registros do psiquismo ou as dimensões do espaço habitado pelos seres falantes.

²⁴ O conceito de Real equivaleria aqui ao resto, ao que retorna sempre, algo que "não cessa de não se escrever", como se houvesse sempre algo por detrás da palavra que a impulsionasse e, simultaneamente, buscasse se inscrever/escrever, mas, não tendo sucesso nessa operação, seria para sempre não-inscrito, não-escrito. Essa frase situa-se num momento preciso da obra lacaniana, na qual eram feitas conjunções entre possíveis metáforas do inconsciente e o campo da linguagem: seja pelo ato da escrita ou pelo rigor da letra. Nesse sentido, haveria algo que nunca seria passível de uma escrita plena e última, completa: esse algo – ou it, ou cerne, ou osso, para usar terminologias de Clarice e de Lacan – seria assim um propulsor da linguagem ("aquilo que não cessa") ao mesmo tempo que um testemunho do contínuo fracasso de uma pura transparência ("de não se escrever"). Cabe aqui recuperar Foucault, num paralelo com a afirmação de Lacan. No esforço de manifestar o impronunciável, surge outro ciclo: o de um autor que, nesse embate com a linguagem, tenta jogar com seu próprio lugar, sua "presença", inscrevendo-se no papel de personagem e que, ainda assim, "não cessa de desaparecer" (Foucault). Note-se, ainda, que Lacan estava presente na conferência pronunciada por Foucault sobre "O que é um autor?", na qual a expressão é usada.

Também em *A hora da estrela* e *Um sopro de vida* manifesta-se o conflito entre o real e o simbólico ou entre um "contato interior e inexplicável" e a palavra. Mesmo em uma obra em que há marcadas colorações imaginárias, com um enredo mais estruturado – a história da estrela Macabéa – a oposição real x simbólico ganha a cena por diversos momentos ao longo de todo o romance: "A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique" (HE, 15).

Os três registros foram entrelaçados por Lacan na figura topológica do nó-borromeano, como visto no início, figura topológica na qual três elos se enlaçam de tal forma que, ao se romper um deles, os outros dois igualmente se soltam. Nesse sentido, além do par real/simbólico, há o imaginário que vem compor a estrutura, formando os três elos que se interconectam e pretendariam "estabilizar" o sistema. Ou seja, por mais que na obra clariceana se releve a oposição entre real e simbólico, não há como o imaginário não estar presente. Além de ser o próprio estofado da literatura, a autora, na busca de significar o real, acaba tecendo quase uma imagem, com tentativas diversas de tradução da palavra (traço geométrico, música...) e com metáforas (similaridades) e metonímias (fala de qualidades que pertencem à coisa, na impossibilidade de falar da própria coisa). Seu texto carrega significativas elaborações imagéticas – pinceladas de fábula – traços de trama jogados lá e aqui, à semelhança de uma pintura abstrata, seguindo uma de suas metáforas recorrentes. Portanto, toca sempre o registro do imaginário, ainda que de forma por vezes diluída, não estruturada – o que nos leva a reencontrar o tríplice nó-borromeano. Explorar as formas de conjunção dos três registros é uma das vertentes que buscaremos seguir à medida que a escrita de Clarice assim demandar – embora por vezes seu eixo básico se oriente notadamente pela inter-relação constante e quase exaustiva entre o simbólico e o real.

Recorremos, ainda, a partir do entrelaçamento dos três registros e do circuito desejante, à noção de Objeto. Teorizando sobre um 'objeto desde sempre perdido', Freud o aproxima de *Das Ding*, a Coisa²⁵, também focalizada por Lacan, como uma

²⁵ Entende-se "desejo" como uma falta inscrita na própria fala e como efeito da marca da linguagem sobre o ser falante, instaurando assim um vazio estrutural que levaria o sujeito a buscar preenchê-lo com uma série de diversos "objetos". O Objeto, no entanto, não aparece como tal no universo humano, mas sim enquanto objeto da pulsão, objeto de amor, objeto do desejo, objeto de identificação... Em contraposição

"realidade muda"²⁶. O conceito nos possibilita iluminar aspectos por vezes obscuros do universo clariceano, prenhes de seu silêncio e do que denominamos 'não-palavra', próxima, por vezes, do arcaico, do primário, do 'antes-da-palavra', caos mudo. Como diz Leyla Perrone:

Enquanto escritora, Clarice não acreditava nem um pouco na capacidade da linguagem para dizer "a coisa", para exprimir o ser, para coincidir com o real. O que ela queria – ou melhor, 'devia', já que escrever era, para ela, missão e condenação – era "pescar as entrelinhas"²⁷. O que ela buscava não era da ordem da representação ou da expressão. Ela operava emergências de real na linguagem, urgências de ver. Resta ao leitor receber suas mensagens em branco, e ouvir o que de essencial se diz em seus silêncios."²⁸

Não-palavra, no entanto, que, em conjunção com o espinhoso do silêncio, se faz escrita, reveladora da vida. Clarice não deixa de estar sempre em luta ferrenha e expressa pela e através da palavra, aliás, instrumento fundamental de trabalho na fatura de um texto. Um trecho de *A hora da estrela* explicita esse projeto:

Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira. Material poroso, um dia viverei aqui a vida de uma molécula com seu estrondo possível de átomos. O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar- lhe a vida. (HE, 17-18).

Em suma, na tentativa de apreender, pela escrita, a "vida primária", o "it" – o "é da coisa" – e captar o "instante-já", Clarice também estaria envolta na incessante tarefa humana de, através dos veios simbólicos e imaginários, captar o real, inapreensível por excelência, que, no entanto, nos impulsiona, paradoxalmente, para o próprio ato da escrita. *Água viva* também explora a questão:

ao conceito de Objeto, tem-se a Coisa (das Ding), que seria da ordem do absoluto, o objeto perdido correlato de uma satisfação mítica e definitiva (logo, impossível).

²⁶ J. Lacan, *Le séminaire, livre VII*, p. 72.

²⁷ In *A descoberta do mundo*, p. 605.

²⁸ L. Perrone-Moisés, *Flores da escrivania*, p. 177.

Não sei sobre o que estou escrevendo: sou obscura para mim mesma. Só tive inicialmente uma visão lunar e lúcida, e então prendi para mim o instante antes que ele morresse e que perpetuamente morre. (AV, 27).

História não te prometo aqui. Mas tem it. Quem suporta? It é mole e é ostra e é placenta. Não estou brincando pois não sou um sinônimo – sou próprio nome. Há uma linha de aço atravessando isto tudo que te escrevo. (AV, 45).

Nesse movimento, o imaginário, presente em qualquer narrativa e forjando o próprio estofo da trama, por vezes se dilui, chegando a extremos, conforme se vê na citação. Aí, basicamente há um narrador que fala e re-fala, tecendo complexas considerações a respeito da existência e da escrita: "história não te prometo aqui", ou seja, a ordem da fábula, do imaginário, se volatiliza. O imaginário parece diluir-se até atingir um ponto de ausência, sempre sustentado pelo simbólico, pois estamos diante de um texto escrito, ainda que se sugira seu esvaecimento, silenciamento...

Logo, tal escrita, nos limites da fluidez, rodeia o real que não deixa de constituir o cerne pulsante em jogo nesse movimento. Todavia, há aí algo de paradoxal, uma vez que toda escrita é simbólica, isto é, há um impossível de representar que é, ao mesmo tempo, o que move as tentativas da linguagem de, entre outros móveis, apreender o objeto. Nesse sentido, reafirma-se continuamente a busca de uma forma, de um "it" que, no entanto, não se perfaz. Como se o narrador soubesse bem não ser possível alcançar a "Coisa", tarefa vã.

O que está em jogo de modo mais recorrente nos últimos romances de Clarice Lispector é justamente o questionamento dos limites da linguagem para expressar o mundo e a colocação em cena, no interior da obra, do lugar do autor enquanto criador do texto literário que mobiliza tais impasses. A partir daí, lança em circulação um convite – por vezes um apelo – à implicação do leitor, contribuindo assim para tornar complexo tal movimento dialético entre identificação e distanciamento. Como se a obra não pudesse deixar de sustentar uma trama de questões fundamentais: *quem* fala, *o* que fala, *para quem* e *para que* fala; ou seja, a obra não deixa de evocar continuamente uma indagação a respeito do que é passível de ser dito ou de ser escrito – pela via da representação através da linguagem – e a respeito de *quem* fala

por meio do texto, situando os meandros da enunciação. Ou, conforme Lacan, o que fala "dans celui qui parle", naquele que fala. O Eu não é completamente senhor em sua própria morada, como dizia Freud. Lacan segue essa trilha quando pergunta sobre o que ou quem fala através daquele que enuncia um discurso, explicitando o descompasso entre o ser de razão que organiza a fala – o Eu do discurso que pensa ser mestre de sua fala – e esse algo que fala no e através do sujeito, a despeito dele próprio. Desde seu primeiro seminário, Lacan se interroga sobre "o que fala no homem"²⁹. Num momento posterior de sua obra, retoma a pergunta, respondendo-lhe da seguinte forma: "Qual é essa parte, no sujeito, que fala? A psicanálise diz: é o inconsciente. Naturalmente, para que a pergunta tenha sentido, é necessário ter admitido que o inconsciente é algo que fala no sujeito, mais além do sujeito, e inclusive quando o sujeito não sabe disso, e que diz mais do que se supõe"³⁰.

No escopo deste trabalho, a questão se coloca em relação ao texto: "o que fala em mim que escrevo?" O processo de forja da escrita pode, assim, revelar o não domínio pleno sobre aquilo que brota em sua montagem criativa, acentuando que tanto ao sujeito falta total controle sobre o processo de representação, quanto à palavra não é dado tudo dizer. Reconhecendo tais limites, inerentes ao próprio estatuto da linguagem, o autor seria passível de se deslocar da onipotência autoral para outros lugares, podendo haver inclusive uma explicitação de seu papel na narrativa. Ao fazer da escrita o espaço para a indagação sobre o ato de escrever, ao revelar a fragilidade de seu processo, desestabiliza seu topos autoral, porque duvidar da ação é inevitavelmente duvidar do agente que, até então, nela se fundava. Instala-se a dúvida, ao mesmo tempo que se ascende a uma outra curva da espiral do processo criativo pois, ao saber algo da não estabilidade e transparência do topos autoral (isto é, ao ser mais consciente de uma porção inconsciente), o sujeito não deixa de revelar um grau mais ampliado de consciência.

Enfim, o autor se complexifica e trabalha justamente com esses fios, tornando-se, assim, personagem: passa a fazer parte da própria trama, configurando-se personagem "Autor" e ampliando o escopo da tarefa de criar e conduzir o narrar, transformando-o em matéria-prima, tal como amplamente explicitado nos romances que formam nosso corpus. Os encontros entre elementos da psicanálise e dos

²⁹ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre I. Les écrits techniques de Freud*, p. 159.

³⁰ J. Lacan, *Le Séminaire, livre III. Les psychoses*, p. 34.

romances de Clarice parecem bastante frutíferos, solicitando leituras analíticas mais aprofundadas. Passemos a elas.

IV.

Água viva: o re-nascimento**a partir da palavra**

Já não quero palavras
Nem delas careço.

Drummond

Ao focalizarmos a produção de Clarice Lispector de forma abrangente, podemos situar *Água viva* como certo ponto de inflexão em sua obra: essa "ficção" instaura uma perspectiva formal peculiar, pois se apresenta como uma "sucessão de palavras", sem uma trama linear que as una, sem um herói com algum objetivo ou um anti-herói com alguma questão (à imagem de alguns personagens de seus romances anteriores, por exemplo, Joana de *Perto do coração selvagem*, Martim de *A maçã no escuro* ou a personagem de *A paixão segundo G. H.* etc). Temos uma narrativa em primeira pessoa, um 'eu' que fala ao Outro e vai tecendo considerações sobre a vida, o mundo, o tempo, a morte, a arte e, sobretudo, a linguagem, a escrita. Conforme sublinha o ensaísta português Fernando Cristóvão, o romance clariceano, de maneira geral, "dispensa os informantes temporais ou espaciais correntes¹", fornecendo-nos apenas um "*quantum satis* de enredo" e, dessa forma, "(...) desviado da gula dos factos, episódios, peripécias de múltiplas personagens – o próprio da novela – ele está na situação ideal para aprender a mundividência do romance²". É em *Água viva*, porém, que o esgarçamento do enredo se mostra mais claramente, centrando-se o romance num questionamento da mimesis:

Perpassando sua obra, como força desestruturante da mimesis da representação, é no entanto em *Água viva* que se manifesta com maior ênfase a concepção que tem Lispector da literatura como mimesis da produção, que encontra no questionamento do sujeito cartesiano a sua pedra-de-toque³.

¹ Em seu estudo "Clarice Lispector ou a estética da inevitável ruptura", p. 295.

² Idem, op. cit., p. 293. E, mais adiante, Fernando Cristóvão brinda-nos com dados surpreendentes: "Uma estatística percentual das acções narrativas apresenta, em qualquer capítulo de qualquer romance, um coeficiente de funções cardinais – verdadeiras responsáveis pelo andamento da intriga – inferior a 1%. E o mesmo diríamos das chamadas 'funções de enchimento' ou catálises – tão úteis para conservar o fio da mesma intriga, apesar de retardadoras do andamento narrativo – que perdem em favor dos índices definidores do clima existencial" (p. 293-294).

³ Lucia Helena, *Nem musa, nem medusa*, p. 78.

Diversamente de outros textos, em que a mimesis se apoia no aspecto da representação do mundo – na obra como *produto* ou espelho da realidade – *Água viva* está muito mais centrada no questionamento do *processo*, ou seja, no "fazer/construir" a obra, enfatizando-se a cadeia metalinguística que se avizinha da mimesis da produção. Nessa mimesis, dita 'representacional', o lugar tradicionalmente ocupado pelo narrador é de certo modo bem delimitado: ele é aquele que detém o saber sobre a cena retratada, em geral numa posição externa e onisciente, a partir da qual se narraria a sequência dos fatos. No entanto, ao questionar o poder de representação da palavra, o texto de Clarice se desloca da coisa descrita para o ato de descrever (ou suas limitações), do produto para o processo. Com isso, seu topos autoral se transforma, se desdobra e se amplifica, revelando-se, às vezes, por meio de diferentes "categorias" – como personagem/autor, em *Um sopro de vida* ou personagem/narrador, em *Água viva* – numa polifonia de vozes a fim de abarcar a maior complexidade do real e do sujeito frente a ele.

Partindo dessas considerações entre forma de mimesis e instância autoral, podemos afirmar que ambas estão intimamente conectadas e que, de alguma maneira, o questionamento da primeira nos levaria indubitavelmente à problematização da segunda. Auerbach, em seu clássico *Mimesis*, nos fornece algumas reflexões sobre esse lugar do autor. Diz ele, comentando *Madame Bovary* (anos 1850) de Flaubert, em contraposição a *To the lighthouse* (1927) de Virginia Woolf:

"Conservava-se sempre o escritor, com seu conhecimento da verdade objetiva, como instância suprema e diretriz. Outrossim, já havia antes, especialmente após o fim do século XIX, obras narrativas que tentavam nos transmitir, em seu conjunto, uma impressão extremamente individualista, subjetiva, amiúde excentricamente marginal da realidade e que, evidentemente, nem tentavam (ou não eram capazes de) averiguar qualquer coisa de universalmente válido ou objetivo acerca da realidade⁴.

⁴ Erich Auerbach *Mimesis*, p. 483.

Algumas aproximações já foram feitas entre a obra clariceana e a de Virginia Woolf e Katherine Mansfield. Por exemplo, a tese de Bernadete Pasold, *Themes and narrative – techniques in the novels of Virginia Woolf and Clarice Lispector*, 1985 e o artigo de Glenda Hudson "Perspectives of the feminine mind: the fiction of Clarice Lispector and Katherine Mansfield", *Remate de Males*, op. cit., p. 131-138.

Poderíamos dizer que Clarice vai um pouco além do ato de "subjeter" a realidade, chegando a uma indagação mais ampla das próprias categorias narrativas. *Água viva* é um texto que parece não se situar num polo classicamente "ficcional", no qual haveria uma "verdade" externa a ser alcançada, mas, ao contrário, apresenta o fluir de uma subjetividade que busca se delinear e, ao tentá-lo, subverte a forma romanesca anteriormente estabelecida.

É um texto de caráter altamente analítico, uma vez que nos é apresentado um narrador que se interroga, busca verdades ou destrói um ideário – no sentido de concepções de mundo utilizadas por um indivíduo para estruturar sua realidade – num processo de contínua construção e reconstrução do delineamento desse sujeito. Sustentado por uma trama quase inexistente, o livro se elabora num incessante fluxo, no qual a personagem "eu"-feminino fala a um "você", alteridade representada aqui pelo masculino. A voz narrativa tece análises variadas e entrelaçadas: reflexões filosóficas calcadas na razão ou considerações sobre o amor, a alegria e a dor apoiadas num contraponto racional. Transitando entre o monólogo e esboços dialógicos, dão maior ou menor consistência ao outro, alteridade contraposta ao eu narrador. Perpassando a multiplicidade de lugares desse espectro que vai do eu à alteridade mais radical, esboça-se um sujeito que não segue mais, como categorias fundantes, o tempo cronológico e linear (feito de instantes sucessivos), o espaço exterior (delimitado e descritível) nem a razão (lógica).

Por analogia – a partir da subversão de tempo, espaço e racionalidade – abre-se o foco de forma a englobar o sujeito do inconsciente, com sua "outra" lógica, aquela na qual elementos *a priori* contraditórios podem coexistir (embora não pacificamente) e a forma de composição predominante é a da associação "livre", ou seja, conteúdos brotam e vêm à tona guiados pela cadeia significativa e sua lógica interna. Somos "em processo". O discurso é o único fio possível a unir os pontos mais díspares desse novo sujeito, que se revela fragmentado e efêmero. Temos uma personagem que sutilmente se encaminha para um questionamento radical, beirando o convulsivo, ao mesmo tempo em que consegue criar algo por meio desse "torpedear" de palavras. Em certo momento, ela nos diz: "Nasci" (AV, 43), isto é, as trevas se dissipam e ocorre uma espécie de "gênese". Esse é um movimento basal da obra que servirá como um dos fios condutores da leitura.

o ser, entre aleluia e razão

Sigamos, então, mais de perto, no pormenor textual, o que se constrói e como. Trata-se, em linhas gerais, de uma personagem/narradora que, em seus volteios com a linguagem, acaba por descrever e escrever sua busca de captar a palavra, no instante imediato, construindo a história de uma narração. Como se inicia ela? Notemos, de início, que Clarice a intitula simplesmente 'ficção', numa tentativa de sair dos estereótipos formais (afirmação da própria narradora – "gênero não me pega mais" (AV, 14).

O primeiro parágrafo condensa muitas das questões a serem abordadas ao longo da obra e, ainda, a maneira de escrever peculiar de Clarice, "fazendo-se". A narradora inicia com um movimento de louvor:

É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais. Continuo com capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do raciocínio – mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta. Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena. (AV, 9)

Quanto à composição, temos frases por vezes entrecortadas, cuja ordenação clássica sujeito-verbo-objeto deixa de existir. À guisa de exemplo, já na primeira ("É com uma alegria tão profunda"), percebe-se um estado subjetivo da narradora, aliando o verbo *ser* a predicativos que demandariam complementos que no entanto não se apresentam. Logo em seguida, há um crescendo da emoção, acompanhada por uma partícula enfática: "uma alegria *tão* profunda", "uma *tal* aleluia". A narradora reitera a 'aleluia' de forma que termina por gritá-la; no entanto, esse grito se funde com algo de escuro e profundo, um uivo de dor. E, na mesma frase, já surge um contraponto que logo em seguida é desfeito, explicitado pela conjunção adversativa: "mas é grito de felicidade".

Identificamos aqui um movimento clariceano 'clássico', na esteira de uma contraposição que anima constantemente seus escritos: paradoxos e enigmas que fluem na linguagem, apontando também para o "sujeito do inconsciente" submetido a uma lógica não-clássica, não-aristotélica. É como se nos deparássemos com a relação entre o mesmo e o outro, na qual o 'mesmo' relançado deixa de ser ele próprio e passa a ser um outro, para, de novo, unir-se a um adjetivo inesperado: "grito de felicidade diabólica". Ou seja, acompanhamos um movimento que beira o 'barroco' – com todos seus volteios – de sobrepor camadas paradoxais, que buscam resgatar esse sentimento de alegria plena da aleluia, mas com toda a tensão e espécie de dor que existe no gozo (gozo quase místico), no sentido psicanalítico⁵. Revela-se assim o seguinte percurso: alegria – aleluia – uivo escuro – dor – grito de felicidade – felicidade diabólica. A organização da sequência aponta para uma emoção que vai evoluindo até chegar a tocar seu oposto – escuro uivo, grito de felicidade diabólica – mantendo sempre o estatuto primeiro: aleluia.

Poderíamos traçar um paralelo com uma estruturação dialética, ainda que negativa: afirmação de uma hipótese, seu contrário e uma possível resolução (no entanto, sempre provisória, alcançada neste instante somente para ser repensada no momento seguinte). Mais adiante, quase ao final do texto, a narradora aborda esse mesmo movimento tensional, partindo de um tema que lhe é caro, a simetria:

Perdi o medo da **simetria**, depois da desordem da inspiração. É preciso experiência ou coragem para revalorizar a simetria, quando facilmente se pode imitar o falso **assimétrico**, uma das originalidades mais comuns. Minha simetria nos portais da igreja é concentrada, conseguida, mas não dogmática. É perpassada pela esperança de que duas assimetrias encontrar-se-ão na simetria. Esta como solução terceira: a síntese. (AV, 91)⁶

⁵ Gozo é aquilo que está, como sugeria Freud, mais além do princípio do prazer, podendo alcançar seu oposto, algo próximo da dor. Complementa Chemama: trata-se da "satisfação que um sujeito desejante e falante pode atingir e experimentar quando do uso de um objeto desejado", *Dictionnaire de psychanalyse*, 1993, p. 127. Note-se, ainda, que a psicanálise situa a originalidade do conceito de gozo no fato de que nosso desejo é constituído através de nossa relação com as palavras, cf. Lacan, *Seminário XX*. Nesse texto, inclusive, o autor situa o "gozo feminino" como próximo ao gozo místico (usando, nessa linha argumentativa, o exemplo de Santa Teresa d'Ávila), contrapondo-o ao gozo sexual, imerso numa lógica fálica. O gozo feminino seria aquele não passível de inscrição nesse registro: gozo que não se sabe dizer qual é, mas que produz um efeito.

⁶ Grifos nossos.

A síntese vem assim numa posição de "solução terceira", após os prefixos *sim* - (que remete à ideia de 'apropriação', 'participação em', 'com', enlaçando-se ao 'mesmo', 'semelhante',) e *a-* (que indica separação ou negação, diferença), enfim, junção e disjunção⁷. Num movimento análogo, a narradora havia, partindo da aleluia e do uivo, chegado a sua "síntese": felicidade diabólica.

Enfim: a narradora diz de sua alegria, de sua aleluia. E só aí, depois de mencionar a condição subjetiva da enunciação, é que nos é explicitado o motivo de tal "aleluia": "Porque ninguém me prende mais". A liberdade surge aqui como uma conquista arduamente obtida – não é um dado imediato para o sujeito, mas algo que vem somente *a posteriori*, depois da 'prisão'. O tema da libertação é constante no romance – em diversos trechos, vemos a personagem se regozijar com o novo estatuto adquirido: a ruptura com algo que antes lhe cerceava. Uma das possíveis interpretações para a metáfora poderia se referir à própria linguagem: como se esta tivesse sido de um peso atroz para se carregar, as palavras tivessem imposto seus sentidos e o discurso sua forma de modo ditatorial. E, agora, a narradora se dá conta de que não há mais o cerco fechado em torno de si, inclusive no que toca ao "gênero" ou à fôrma da escrita: ela não mais é pega/presa. Não é nem quer, e ainda deseja demonstrar isso.

No entanto, uma garantia se apresenta: a capacidade de raciocínio não se perdeu. A liberdade foi passível de ser conquistada, sem o risco ou fantasma da loucura, mas com a possibilidade da "razão": "Continuo com a capacidade de raciocínio". Ou seja, é possível a conjunção que aparentemente poderia implicar num sem-sentido: razão e liberdade. E essa questão é expressa também metaforicamente, com a comparação com a matemática, "que é a loucura do raciocínio". Retorna-se, assim, ao que denominamos espécie de construção "barroca", beirando a estrutura de tensão (uma vez que se desenha um ir-e-vir recorrente com a linguagem, numa composição que parte de uma tese e alcança uma síntese provisória, passando pela antítese): estamos no âmbito da razão; tem-se o raciocínio e seu crescendo, sua ampliação é a matemática, espécie de loucura. Como se no ápice da razão o ser se deparasse com a loucura.

⁷ O vocábulo "simetria" origina-se do grego *symmetría*, 'justa proporção' e o prefixo 'sin-' expressa a "ideia de simultaneidade e se traduz por 'com', 'juntamente'", Antonio da Cunha, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, 1987, p. 723, 724.

Somente depois desse duplo movimento – alegria/dor, razão/loucura – aparentemente paradoxal, que percorre as dicotomias dos opostos simbólicos, é que parece surgir o desejo. Diz a personagem: "mas agora quero o plasma"; e insiste: "quero me alimentar diretamente da placenta". Desejo quase clássico de encontro com o mais arcaico e primordial em nossas vidas, desejo de retorno ao útero, ao ideal de completude que essa imagem nos evoca, uma das fantasias fundamentais do humano e recorrente em Clarice, que por vezes encaminha essa aspiração às raízes do pré-humano, limbo anterior à linguagem que seria 'pura vida'⁸. Quando se pode, quase como um bebê, prescindir da palavra e dos cuidados com o corpo, como a narradora irá dizer mais adiante, no final do texto: "Ah viver é tão desconfortável. Tudo aperta: o corpo exige, o espírito não para, viver parece ter sono e não poder dormir – viver é incômodo. Não se pode andar nu nem de corpo nem de espírito." (AV, 114).

Mas ao mesmo tempo em que a personagem quer se alimentar diretamente da placenta, análoga a um estágio primitivo do ser, ela se utiliza da linguagem para expressá-lo. Temos, afinal, uma artista que nos oferece seu trabalho de escrita. E mais, busca a placenta na linha metafórica de um nascimento, uma das trilhas principais de *Água viva*. O nascimento ou renascimento da *narradora* se vincula, especularmente, ao surgimento da própria *autora*, uma vez que vem à tona uma personagem que reitera sua escrita ("tudo acaba mas o que te escrevo continua"), adquirindo um estatuto particular com esse ato, num processo de identificação que a re/constitui enquanto sujeito. Ela circula em torno desse tema até que, no meio da narrativa, entrega-nos o fato que a motiva desde este princípio: "Nasci", "Nasço". Trata-se de um renascimento, após o despojamento da linguagem e sua reconstrução, passando pela aquisição do verbo no tempo.

Contudo, não é um processo sem dores ou medos. Logo depois de explicitar seu querer, vem o temor: "tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido". Aqui aparece a chave do que pode propiciar a passagem – angustiada – do *tempo*: a aproximação daquilo que não se sabe, do que não se controla ou, mais simplesmente, do que não se conhece. Em seguida, temos uma sutil variação dessa temática que, no entanto, permanece inalterada: a liberdade

⁸ Retomamos, portanto, um dos motes centrais da obra da autora – a relação com o universo basal – como o presente, por exemplo, em *A paixão segundo G. H.*

assusta: "Vou te fazer uma confissão: estou um pouco assustada. É que não sei aonde me levará esta minha liberdade. Não é arbitrária nem libertina. Mas estou solta." (AV, 39).

A partir daí – do encontro inevitável com o inexorável do tempo – surgem todas as indagações a respeito do "próximo instante" e sua carga vazia: o que é isso? "O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho?" (AV, 9). O narrador inicia outra das linhas guias de toda a narrativa, a saber, a questão do tempo, em suas múltiplas facetas, tempo que amedronta pelo futuro desconhecido, tempo que flui e faz fluir o 'passado', sempre escapando. A eterna luta em aprisionar o 'instante que é', no presente pleno, sem o apoio usual no que passou ou no que virá. Apesar de aparentemente impossível – a missão de conseguir captar o tempo no instante-já – a personagem responde afirmativamente ao desafio. Como se faz então o próximo instante? "Fazemo-lo juntos com a respiração. E com desenvoltura de toureiro na arena". Com habilidade e rapidez extraordinárias para escapar dos ataques do animal, mas também matá-lo no final.

No princípio do segundo parágrafo, no qual o narrador nos introduz outros dois pontos cruciais na composição de *Água viva*, encontramos a expressão "instante-já", a ser retomada ao longo do texto, e a posse do "é da coisa", outra vertente maior da obra:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. (...) Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. (AV, 9-10).

Reitera a protagonista: quero o puro átimo do tempo, instante-já; mas sabe que o tempo é inexoravelmente passagem, o presente lhe "foge", lhe escapa continuamente. Ela opera nos dois polos clássicos da língua: o simultâneo e o sucessivo⁹. A personagem busca o instante-já (no aqui-agora) quase como se buscasse o momento preciso em que tivesse acesso à coisa-em-si kantiana, momento mítico, impossível, em

que o sujeito não precisa da mediação do mundo ou da linguagem para apreensão do ser, aquele momento justamente em que a coisa "é" – e que mais tarde Heidegger buscaria nomear: a verdade do ser como Aletheia, seguindo a seara aberta pelos gregos. Essa será a grande luta da narradora, seu desafio, e por meio da qual travará o embate com a linguagem, apontando para seu drama ou convulsão.

E qual a "solução" vislumbrada, nesse instante, para tal procura, ao se lidar com o paradoxo da passagem incessante do tempo? O amor. Mesmo desenlace, aliás, que nos é proposto ao final da obra. O ato de amor surge como o único momento em que algo pode ser captado da "incógnita do instante":

Só no ato do amor – pela límpida abstração de estrela do que se sente – capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si. (...) E no instante está o **é** dele mesmo. Quero captar o meu **é**. E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém. Mas não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia. (AV, 10).

Há a busca constante e visceral de um novo estatuto para o sujeito, num processo de 'subjetivação' ou mesmo de conquista, pela primeira vez, do 'ser' do narrador: movimento que se realiza a fim de captar o 'é', verbo que reflete a permanência do existir para além do sujeito. Este é um dos problemas clássicos da metafísica, da ontologia, encontrar a "essência" das coisas. Mas a solução de Clarice é diferente da metafísica tradicional, exatamente no que se refere ao tempo: Platão queria achar a essência que sobrevive à transformação das aparências¹⁰, aquilo que subsiste em qualquer tempo. Clarice tem o mesmo problema com a sucessão, mas busca então o *é* da coisa no *instante-já*. Essa *é*, talvez, a diferença entre duas formas ligadas ao verbo "ser": "essência", que sugere permanência, estabilidade no curso do tempo; e o "é", presente absoluto. Aqui o verbo não pede complemento, torna-se intransitivo, mais que isso, é garantido até pela sua escrita numa única letra, *é* sem continuidade no tempo e sem contiguidade na escrita.

⁹ Isto é, opera-se, segundo as teorias da linguagem, nos eixos paradigmático e sintagmático, como sabemos desde as contribuições de Saussure e Jakobson.

¹⁰ Enganadoras, de acordo com o descrito em seu mito da caverna.

Nesse sentido, estabelece-se a conexão entre a construção do ser e o parto vivenciado pela protagonista, restaurada, ressuscitada, num novo nascimento que constituirá seu processo de subjetivação que se dá no tempo e no espaço – tentativa ocorrida, inclusive, de forma ambígua. A frase "Quero captar o meu é" intercala duas posições de fala: eu quero (1ª pessoa), o meu é (3ª pessoa), levando-nos à questão sobre a ambiguidade daquele que fala: ao mesmo tempo eu e ele, eu e outro. Poderíamos dizer que estamos na estrutura polarizada própria ao sujeito do inconsciente, com sua alienação basal entre o "si e o si mesmo", eternamente eu e outro. Tal procura se dá no tempo que passa inexoravelmente e, no entanto, precisa ser fisgado a cada pequeno traço que o constitui no contínuo renascer do instante-já. A personagem volta a insistir na harmonia do silêncio que transcorre sutil nas entrelinhas do seu ser. E, mais adiante, o colocará novamente sob fundo de aleluia, como algo sublime que acompanha o voltear linguageiro ao qual se entrega: "No fundo de tudo há a aleluia. Este instante é. Você que me lê é." (AV, 42). É a partir do paralelo com o leitor que se pode, então, estabelecer um vínculo e tornar possível o nascimento, aquele de que se trata aqui e ao qual todo o texto anterior faz alusão: "A impressão é que estou por nascer e não consigo. Sou um coração batendo no mundo. Você que me lê que me ajude a nascer" (AV, 42). Novamente o apelo ao "outro" para que ela nasça ou "seja". Isto é: a narradora nasce do leitor? Parece ser ele que a faz nascer; pois, até então, ela não "é". Vejamos então mais detidamente a cena "primordial" do nascimento simbólico da narradora:

Espere: está ficando escuro. Mais. Mais escuro. O instante é de um escuro total. Continua.

Espere: começo a vislumbrar uma coisa. Uma forma luminescente. Barriga leitosa com umbigo? Espere – pois sairei desta escuridão onde tenho medo, escuridão e êxtase. (...)

Agora as trevas vão se dissipando.

Nasci.

Pausa. Maravilhoso escândalo: nasço. (AV, 42-43)

Em seguida, surge a representação quase literal de um bebê ("já cortaram o cordão umbilical"), um recém-nascido a olhar para o teto e se maravilhar com a existência. Temos, de forma mais explícita, o processo análogo de nascimento e identificação com essa forma primordial de vida – o *it*. É importante sublinhar que o nascimento se faz a

partir de uma dupla oposição: *vida x morte* e *eu x outro*. A busca da essência, do "é", a "apreensão deslumbrada da existência" não se fazem sem o véu de uma contínua e "radical inaceitação da morte"¹¹: "Não vou morrer, ouviu Deus? Não tenho coragem, ouviu? Porque é uma infâmia nascer para morrer não se sabe quando nem onde. Vou ficar muito alegre, ouviu? Como resposta, como insulto" (AV, 113). E o brotar de vida – vingativo, intenso – não seria possível sem o outro/leitor: "você que me lê que me ajude a nascer", leitor que ocupa assim uma função de criador, ou espécie de *co-autor*.

Após a "cena do nascimento", a protagonista se posiciona como um bebê – ser de olhos fechados a procurar instintivamente o leite materno ou a olhar o teto – numa identificação primordial com um recém-nascido, que aponta para conteúdos até então um tanto condensados:

Estou de olhos fechados. Sou pura inconsciência. Já cortaram o cordão umbilical: estou solta no universo. Não penso mas sinto o it. Com olhos fechados procuro cegamente o peito: quero leite grosso. Ninguém me ensinou a querer. Mas eu já quero. Fico deitada com olhos abertos a ver o teto. Por dentro é a obscuridade. Um eu que pulsa já se forma. Há girassóis. Há trigo alto. Eu é. (AV, 43-44).

O processo do vir-a-existir é realizado por um duplo movimento: primeiramente uma identificação da personagem com o outro, no caso, o leitor, numa relação quase de "amor", como diz a narradora ("você que me lê me ajude a nascer"); e, a partir daí, faz-se possível forjar uma nova criatura e fazer brotar esse "eu que é", ser que se vê às voltas com o it, busca o leite, solta no universo, maravilhando-se entre o êxtase e a escuridão. É como se fosse somente depois da primeira fase da ligação narcísica, prioritariamente especular, no reino do *mesmo*, que o ser pudesse estar em posse de instrumentos que lhe possibilitariam um tipo diverso de identificação com o *outro*, agora, no âmbito simbólico, isto é, aquele que realmente o constitui como sujeito. Tais são as duas faces do processo identificatório (majoritariamente inconsciente, segundo a teoria psicanalítica): identificação imaginária e identificação simbólica. Ocorreria, assim, o processo de constituição do sujeito, que se apoiaria nos reflexos de suas identificações primordiais e traçaria um contorno de si ("um eu que pulsa já se forma") – mesmo que efêmero, evanescente e em constante construção; contorno que, no

¹¹ Fernando Cristóvão, "Clarice Lispector ou a estética da inevitável ruptura", p. 303.

entanto, não deixa de passar pela palavra, escrita, propiciando assim seu (novo) nascimento.

Conforme apontamos anteriormente, *Água viva* trabalha basicamente com a linguagem e avatares. Nesse sentido, é o mais metalinguístico de seus romances, no qual a questão do escrever e da autoria são soberanas. O foco aqui é, primordialmente, um trabalho com a linguagem, tanto no eixo de domínio e exaustiva filtragem, ou seja, de tornar explícito cada um dos significantes enfocados, quanto no de velamento. No eixo da apreensão, ela parece proceder no decurso do tempo, a tal ponto que o narrador desenha continuamente o contorno do 'ser' da coisa ou do momento em que ela 'é'. Em *Água viva*, busca-se o "instante atemporal" e a marcação de todas as desinências do verbo ser, como na afirmação de que "a palavra mais importante da língua tem somente uma letra: é":

Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão de linguagem.

Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som. (...)

Tudo o que te escrevo é tenso. Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre: "selvagens, bárbaros, nobres decadentes e marginais." Isto te diz alguma coisa? A mim fala.

Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É.
(AV, 32)

Devemos notar, ainda, a repetição e a insistência textual do "é". Não apenas no conjunto do livro, no qual a questão sobre o ser é uma espiral que enreda todos os demais vãos temáticos, mas também nos micro-momentos em que o "é" se explicita. Como no trecho acima: "é. É". O ser parece reinar absoluto e solto no espaço, precedido e seguido por um ponto final. No entanto, surge aí somente uma das vias seguidas por Clarice; ao ser pleno e livre (que simplesmente é) vem se juntar um "ser" que se cola, que se liga com algo, ou seja, ser que quase exerce sua função de verbo de ligação e passa a se unir a um sujeito, para, talvez no futuro, se referir a um nome, e assim predicar esse sujeito. Põe-se então em jogo o processo de constituição do sujeito, um dos eixos principais de *Água viva*, tópico a ser desenvolvido a seguir.

és-tu... sou-me ¹²

Ao longo do romance, vai sendo tecido um "outro fio" que não se esgota no ser absolutizado ("É."), mas se relaciona a um sujeito incipiente, em formação, imerso num percurso auto-reflexivo e interrogativo:

Mas sou o quê? a resposta é apenas: sou o quê. Embora às vezes grite: não quero mais ser eu!! mas eu me grudo a mim e inextricavelmente forma-se uma tessitura de vida.

Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida mas é vivida. (AV, 24)

O processo de constituição do sujeito (e constituição aqui não assume um sentido totalitário e único) se faz a partir da alteridade – delineia-se a possibilidade de uma companhia ao longo do caminho, num primeiro momento internalizada narcisicamente. Surge um "eu" só possível em contraposição a um "tu", originando assim o "tu és" que se cola ao sujeito ou, nas palavras do texto, o "sou o és-tu". Uma voz, um autor começa lentamente a se esboçar ("escrevo por profundamente querer falar"), desenhando-se em várias passagens:

A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. Minhas desequilibradas palavras são o luxo de meu silêncio. Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio. (...)

E se eu digo "eu" é porque não ousa dizer "tu", ou "nós" ou "uma pessoa". Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu. (...)

Sim, quero a palavra *última* que também é tão *primeira* que já se confunde com a parte intangível do real. (AV, 13-14)¹³

Neste trecho, notamos primeiramente o incessante jogo de contrários com os quais brinca a narradora: harmonia/desarmonia; feito/fazendo; desequilíbrio/acrobacia; palavras/silêncio; escrita/fala; escrita/silêncio; eu/tu; nós/um; última/primeira. Tais

¹² AV, 14 e 35, respectivamente.

¹³ Grifos nossos.

contrários explicitam temas básicos recorrentes na obra e em Clarice. Cada um deles pode apontar entrelaçamentos variados. De início, surgem a harmonia e o equilíbrio em contraposição a seus opostos. A harmonia parece situar-se dentro da própria desarmonia, como se a primeira por si só não fosse possível, sendo talvez uma espécie de mito forjado pela racionalidade. Efetiva-se aqui não somente a ruptura cartesiana sujeito/objeto ancorada na dicotomia interior/exterior, como também a ruptura de toda lógica excludente, isto é, que leve em consideração o princípio do terceiro excluído, a partir do qual se instituiria *a* ou *não-a*, ambos não podendo ser válidos simultaneamente. De forma análoga, o equilíbrio nada mais é do que um momento no desequilíbrio das relações, momento efêmero que se dá num átimo de tempo, no qual se constrói, simbolicamente, essa categoria, mais funcional que referencial.

Quanto aos diversos modos do verbo, tem-se algo feito ou algo que se faz, tortuosamente. O 'já feito' surge como o "outro" do 'faz-se', no qual a ação está aberta e em execução, presente, em contraposição ao passado, acabado e fechado. Para a narradora, a opção ocorre por meio da abertura do gerúndio. Sem dúvida, não podemos deixar de lembrar que esse ponto entra em conexão com a questão temporal, uma das chaves da obra clariceana, como já apontou a crítica: "O tempo é a prescrição de um estado momentâneo, fugaz e dilatado que nos remete a uma existência sempre incompleta e à deriva da própria realidade. Esse é um dos temas mais frequentes na obra de Lispector"¹⁴.

O gerúndio se aproxima desse instante, "fugaz e dilatado", e se avizinha do que a narradora diz, mais adiante, sobre a "última palavra", na verdade já "tão primeira". Retomamos aqui a noção temporal quase circular que Clarice estabelece em inúmeros momentos: primeiro e último que se sobrepõem, criando um moto-perpétuo, onde a busca final se dá juntamente com os primórdios do ser. Como se seu destino e origem estivessem inextricavelmente ligados, problematizando tanto a noção de "tempo-eternidade", no qual o ser se faz humano a partir do primitivo, quanto a de tempo cronológico. Nesse sentido, a reflexão sobre contraponto entre o 'tempo que flui' e o 'instante atemporal' é uma constante na produção clariceana, aspecto, aliás, recorrente no romance contemporâneo, no qual a abolição do tempo cronológico (correspondente à supressão da perspectiva geradora do espaço-ilusão na pintura: falamos justamente

¹⁴ E. C. Duarte, *Clarice Lispector: máscara nua*, 1996, p. 13. V. também Lucia Helena, *Nem musa nem medusa*, op. cit.

em espaço linear e contínuo quando se trata da perspectiva renascentista) se conecta ao "uso de recursos destinados a reproduzir com a máxima fidelidade a experiência psíquica" e a uma "retificação do enfoque" narrativo¹⁵.

Mais uma oposição se delineia na obra: aquela entre a fala e a escrita. A narradora diz escrever por "profundamente querer falar", numa afirmação paradoxal da impossibilidade da fala que levaria à existência do escrito. Se escreve é porque, ao menos nesse momento, não fala; se falasse não haveria a necessidade de escrever. E aí une sua lógica com outra impossibilidade – a da própria escrita, pois esta somente lhe dá a "grande medida" do silêncio. Nesse sentido, a palavra "é o desfiladeiro pelo qual a experiência se salva do silêncio e redime o sujeito da dissolução absoluta"¹⁶.

Há, assim, a busca de algo (tanto do "é" da coisa quanto do "instante-já") através da fala, que no entanto se revela impossível, surgindo daí a obrigatoriedade da escrita, única alternativa que resta à narradora, que se depara, porém, com outro impossível, o encontro com o silêncio. No entanto, é somente desse impossível que se cria a possibilidade das entrelinhas, essas mudas falantes, próximas ao jogo simbólico som-silêncio que constitui a música. A partir desses dois aspectos tão fundamentais na obra – a música, o silêncio – não podemos deixar de retomar as considerações feitas anteriormente a propósito do movimento Simbolista, cujo objetivo era alcançar o êxtase mais visceral através do símbolo presentificador da "unheard music, the silent word". Encontramos ecos da tentativa da narradora de *Água viva* no sonho simbolista de encontrar, nas palavras de Mallarmé, "a palavra sob a figura do silêncio"¹⁷. Não haveria aí um parentesco com o projeto estético vislumbrado no romance clariceano? "Pura forma" que não deixa de se aproximar da "poésie pure" do Simbolismo, ideal formal que, de certo modo, reencontramos no pulsar de linguagem de *Água viva*, tendo como ponto de fuga o silêncio pleno de significados inexprimíveis.

¹⁵ Anatol Rosenfeld, "Reflexões sobre o romance moderno", op. cit., p. 84.

¹⁶ Judith Rosenbaum, *Metamorfoses do mal*, op. cit., p. 173.

¹⁷ C. M. Bowra, *The heritage of symbolism*, p. 11-14. Nesse contexto, podemos citar também os famosos 4'33" (1952) de John Cage (quatro minutos e 33 segundos de silêncio), músico que sempre teve fortes inspirações em Mallarmé. De certa maneira, há ainda proximidade conceitual entre a ausência de som na música e a ausência de cor na pintura, como no quadro *Branco sobre branco* (1918) do russo Kasimir Malevich; assim como as *Pinturas brancas* de Robert Rauschenberg (1951); ou ainda a performance-exposição *Vazio* (1958) de Yves Klein, onde o público não via nada além das paredes brancas da galeria Iris Clert, em Paris. Em 1998, a XXIV Bienal de São Paulo dedica também uma sala em seu núcleo histórico à exposição "Monocromos", exibindo telas brancas de diversos autores.

Retomando as considerações da protagonista – e seguindo o fio do texto – podemos nos perguntar: a partir do silêncio, o que surge? Um *eu* que começa a se delinear, e que, sem dúvida, o faz a partir de um *tu* que, embora não possa ser nomeado, existe: "e se eu digo 'eu' é porque não ousou dizer tu". No entanto, tais categorias se misturam, ainda que uma tenha se constituído em relação intrínseca com a outra. A ponto de se afirmar: "sou o és-tu". Temos aí, a rigor, um "eu sou o tu és", ou seja, pronomes pessoais se inter-relacionam, chegando, no limite, a trocar de posições. Da mesma forma que eu e tu se indiferenciam, o singular e o plural se tocam: o "nós" e o "um" se aproximam, uma vez que "nós" e "uma pessoa" podem ser colocados lado a lado, numa indiferenciação visceral. Dessa forma, alteridades e presenças se misturam, sujeito e objeto intercambiam suas posições. Como sublinha Marco Antonio C. Jorge, a partir de seu estudo sobre *Água viva*: "O instrumento de revelação da experiência de Clarice é a escrita. Nesta, seu único método é a perplexidade e o que busca é o êxtase secreto que constitui sua profunda alegria. O que aspira é o deslumbramento de *se abstrair de si mesma*¹⁸".

As relações e trocas de posição do par eu/tu, sujeito/objeto, se repetem ao longo do texto, sendo uma de suas linhas constitutivas. Nesse viés é que a narradora enuncia, mais adiante: "Sou-me" (AV, 35). E isto, à semelhança da passagem citada, logo após haver evocado o silêncio, como se fosse necessária a afirmação do ser para fazer face à própria desestabilização pelo silêncio e seu mistério:

Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és. (...)

Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. (...) Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio.

Ah tenho medo do Deus e do seu silêncio.

Sou-me. (AV, 35)

A escrita continua a operar a partir do desvio da representação: "o que falo nunca é o que falo e sim outra coisa". Desta vez, porém, algo já pode surgir no horizonte, além do sou-me ou do és-tu: há o it, mistério do impessoal, que permite a dureza de pedra

¹⁸ Marco A. C. Jorge, "A iniciada sem seita", *Sexo e discurso em Freud e Lacan*, p. 98. Grifos nossos.

presente no outro lado da vida mole e apodrecível. Novo contraste, nova oposição – simultaneamente entre alteridades (eu x outro) e estados (vivo x morto, pessoal x impessoal). O que se repete é o fato de o eu e o outro estarem ora numa conjunção extrema, ora numa separação impossível de ser revertida; ao mesmo tempo em que o it permanece como elemento estranho à cadeia: terceira pessoa, mas impessoal, "coisa" da qual se parte e também se almeja. Próximo ao já visto no tocante à "última palavra", "tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real", 'parte' que agora se aproxima desse terceiro elo, it:

Mas há também o mistério do impessoal que é o "it": eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu "it" é duro como uma pedra-seixo.

A transcendência dentro de mim é o "it" vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. (AV, 35)

E novamente ocorre o jogo de oposições: it duro como pedra ao mesmo tempo que vivo e mole. Narradora encharcada pelo pessoal e, seca no sol, impessoal de caroço seco. Não se pode, com os instrumentos da língua, dar conta do incessante movimento de opostos, quase infinito: infinitamente deveriam se levantar categorias e descrições, caso tivéssemos a ingênua pretensão de cercar esse movimento de maneira completa – o que, no entanto, não nos é permitido, dada a própria estrutura da linguagem, sucessiva, encadeada. Contentemo-nos com o parcial, com amostras de mecanismos exaustivamente repetidos no texto que é, afinal, *água* e *vida*, isto é, cernes moles e, ao mesmo tempo, caroços duros¹⁹ – já no título da obra revela-se o paradoxo entre o inorgânico impessoal da água e o orgânico apodrecível da vida.

Mais adiante, a narradora, partindo do it, e passando pela ostra, chega "no Deus" que, juntamente com o "você" masculino ao qual se dirige o texto, é uma das formas básicas da alteridade presente nestas ficções.

¹⁹ Ponto que, inclusive, insiste na ficção clariceana (v. entre outros, *Clarice Lispector. Uma poética do olhar*, de Regina Pontieri, 1999).

Eu costumava pingar limão em cima da ostra viva e via com horror e fascínio ela contorcer-se toda. E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é o Deus. (AV, 35)

Vou parar um pouco porque sei que o Deus é o mundo. É o que existe. Eu rezo para o que existe? Não é perigoso aproximar-se do que existe. A prece profunda é uma meditação sobre o nada. (AV, 36)

Não podemos deixar de notar a conjunção horror/fascínio logo no princípio da passagem, apontando, em última análise, para a pulsão de morte sempre volteante em seus escritos (aspecto que perpassa toda sua obra²⁰), em conflito visceral com a pulsão de vida. Esta última pulsa e faz o texto, ao mesmo tempo em que se defronta com o "nada" ou a destrutividade desse mais 'além do princípio do prazer'. Logo, estaríamos situados numa espécie de pura negatividade da pulsão, o que se avizinha do silêncio como negatividade da linguagem. No trecho citado, a narradora leva tal dicotomia ao limite, forjando mais um paradoxo: associa o "it vivo" com o mais pungente real, o de um corpo que se contorce, o mais próximo possível da vida, corpo que se debate na morte e de morte (num de seus intermináveis movimentos ditos de oposição). A ostra, quando sofre o contato de algumas gotas de limão, tal qual sumo da vida, se contorce horrível e fascinadamente, transformando-se na mais impessoal e também mais vibrante forma do ser: o it vivo, ou o Deus. Deus-it que é puro movimento, no trecho, contorcionismo, vida que jorra.

No parágrafo seguinte, ocorre um "alargamento" de tal concepção: Deus é mundo, a totalidade do existente; aquele que abrange a criação, dada a marca do todo, do que engloba a existência – e não somente a vida que se contorce, mas vida e morte. Ao mesmo tempo, Deus *ex-nihilo* e causa final. Insiste a manutenção da ideia do divino ligado ao todo-existente. Sua assunção se dá, igualmente, sob o signo de horror. E, de novo, enveredamos pelo mal; ou, mais precisamente, pelo crime (e, por que não dizer, castigo)²¹. Emblemática, essa repetição – sempre à tona – retorna na parte final do livro:

Ah Força do que Existe, ajudai-me, vós que chamam de o Deus. Por que é que o horrível terrível me chama? que quero com o horror meu? porque meu demônio é assassino e não teme o castigo: mas o

²⁰ Cf. Judith Rosenbaum, *Metamorfoses do mal*, op. cit, p. 162-173.

crime é mais importante que o castigo. Eu me vivifico toda no meu instinto feliz de destruição. (AV, 90)

Aquilo que anteriormente havia sido associado de forma metafórica ao mundo – "porque sei que Deus é o mundo. É o que existe" – recebe agora uma denominação própria, numa estrutura de sintagma nominal: "Força do que Existe". E o nome em si se desloca, esse "a quem chamam de o Deus", existência totalizante para quem a narradora pede ajuda, justamente, a fim de escapar do "demônio", o "outro" que a habita²², tal qual o recalcado inconsciente que habita o sujeito e o aterroriza quando de suas formações. No entanto, há uma afirmação segura em favor desse conteúdo, inconsciente e/ou fantasmático, do qual a personagem se apropria: "horror meu". Surge, assim, uma asseveração do crime – que, afinal, na obra parece ser mais sublinhado que o castigo – antecipando o momento de gozo, "bem além do prazer"²³: "me vivifico toda". "Onde?", pergunta-se o leitor. A resposta parece estar na tensão anteriormente sublinhada entre as pulsões de vida e de morte, no 'impulso destrutivo', mas ao mesmo tempo feliz e paradoxalmente revitalizador.

É nesse movimento duplo e paradoxal que se inscreverá a fatura textual, em que a escrita se encontra polarizada entre o sim e o não, o possível e o impossível da própria palavra. A possibilidade da criação, da comunicação entre o eu e o outro choca-se com a constatação reiterada de que o "it" da coisa talvez não possa ser dito, fadado a circular nas entrelinhas. "It" que, nesse sentido, pode ser aproximado ao "Das Ding" freudiano, "A Coisa": objeto imaginariamente envolto em uma aura de completude, não passível de apreensão pela linguagem, embora esta não cesse de almejar, justamente, dela se aproximar, tornando-a palavra. Eis, afinal, o incansável circuito do desejo, a beirar, constantemente, o 'limbo do inconsciente'. Tal movimento constitui um dos aspectos centrais da busca instaurada em *Água viva* e, mais do que isso, fundamenta sua escrita. 'Escrever' é a próxima camada a se desdobrar em nosso caminho.

²¹ Cf. G. Martins, "Culpa e transgressão". Revista *Cult. Dossiê Clarice Lispector*, 1997.

²² Cf. Freud, "O estranho" (1919).

²³ Cf. Lacan, *Seminário XX*. op. cit., p. 62.

autor, leitor e espelho

A fim de abordarmos a questão da escrita, outra linha básica do texto, faremos um percurso determinado: partindo de um trecho em que Clarice aborda o tema do espelho – figura rica que por si só exprime a dualidade da imagem e da relação especular em jogo na escrita/leitura de uma obra – passando pelo enigma de "X", termo da própria narradora a fim de tentar captar esse vazio do espelho, chegaremos a algumas considerações sobre o escrever.

A relação especular apontada acima emerge mais nitidamente no momento em que o interesse da narradora se volta para o "mistério do espelho". O instante preciso em que isso se dá não é indiferente, mas revela algo da organização narrativa. Tal captura do olhar ocorre depois do encontro com "o silêncio de uma simetria religiosa" (AV, 92). Repete-se aqui uma situação, já sublinhada, na qual, logo após se deparar com o mais fundo indizível, há um movimento de busca do *outro*, quer seja na figura do duplo (semelhante ao tema do espelho), quer seja na figura do interlocutor, "você".

Ao longo das associações da protagonista, o mistério do espelho se confunde com o milagre da palavra que, bem como o primeiro, é o meio através do qual a representação, ainda que incompleta, se torna possível:

Mas agora estou interessada pelo mistério do espelho. Procuro um meio de pintá-lo ou falar dele com a palavra. Mas o que é um espelho? Não existe a palavra espelho, só existem espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos. Em algum lugar do mundo deve haver uma mina de espelhos? Espelho não é coisa criada e sim nascida. (AV, 92-93)

Entramos imediatamente num duplo jogo especular: entre os próprios espelhos, e destes com a pintura ou com a palavra que visa representá-los. Porém, de que modo representar o que representa? Eis a questão fundamental que subjaz constantemente em *Água viva*, na tentativa de a autora captar o próprio instrumento da representação. Após o embate sobre a natureza do espelho – "afinal, o que é isso?" – a voz que interroga se depara com a "palavra espelho". A palavra em si não tem existência

autônoma, existem somente seus reflexos: a imagem, o espelho real, a máquina de representar/refletir. Reencontramos aqui a estruturação topológica do nó-borromeano, com os entrelaçamentos entre o imaginário-espelho-pintura e o simbólico-palavra, ambos às voltas com o mistério do real a ser apreendido. Isso ocorre, ainda, em sintonia com outro nível, que poderíamos chamar 'metalinguístico', pois tratamos de uma dupla especularidade, reflexos de reflexos:

Não são precisos muitos para se ter mina faiscante e sonambúlica: bastam dois, e um reflete o reflexo do que o outro refletiu, num tremor que se transmite em mensagem telegráfica intensa e muda, insistente, liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá-la escorrendo de reflexos *nessa dura água que é o espelho*. Como a bola de cristal dos videntes, ele me arrasta para o vazio que para o vidente é o seu campo de meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios. E mal posso falar, de tanto silêncio desdobrado em outros. (AV, 93)²⁴

O termo "espelho" sugere reflexo, que, se pensarmos na multiplicidade de reflexos de um espelho frente a outro, sugere infinitude, que sugere reflexo a escorrer, que sugere água, título do texto, "água viva", gerando vida, ou seja, a especularidade cria a vida e o silêncio, multiplicando-os. É possível colocar-se no mesmo plano o espelho, a água e o silêncio ("com o mesmo silêncio vibrante de um espelho", AV, 93). Contudo, esse silêncio é de som e de gente; a busca é de um espelho vazio, silenciado de imagem e, por isso mesmo, potencial de reflexo, de criação, "pois espelho em que eu me veja já sou eu, só espelho vazio é que é o espelho vivo" (AV, 94). Puro reflexo de luz, com ondas que rebatem e refluem, (re)produzindo a imagem do mundo e reconstruindo, do lado de cá, ou de lá, o universo que havia sido talvez perdido ou visto de forma desconexa.

A redescoberta do mundo ocorre pela luz refletida no espelho, recompondo-se o que "está aí" e não somente as coisas ou o "corpo da coisa", mas o próprio "eu", numa identificação com o objeto: "Não, eu não descrevi o espelho – eu fui ele. E as palavras são elas mesmas, sem tom de discurso" (AV, 95). Quando o sujeito se identifica com o objeto, na tentativa de "descrever" a coisa (que chega assim ao limite do *ser*), há uma

²⁴ Grifos nossos.

pausa. Surge o enigma, pois, quase no mesmo instante em que o sujeito "é" algo e se nomeia enquanto tal, cai o véu da identificação e o "x" da questão ressurgue, mantendo-se sempre o mistério. Recompõe-se, então, o inevitável mecanismo de alienação na imagem e/ou no significante (veículos dos atributos que tenham servido alguma vez para nomear o ser) e separação da colagem (ser-palavra).

Esse é o jogo ao qual o sujeito está fadado, dada a própria estrutura da linguagem e, por esse ponto de inflexão, a de abertura e fechamento do inconsciente: o inconsciente não simplesmente 'é' ou 'está', de forma constante, oculto em algum "subterrâneo" da mente, mas surge de modo pontual e evanescente. Ele se revela (e desvela) pelo que se denomina "formações do inconsciente", produções tais como os sonhos, chistes e atos falhos que trazem uma significação nova sob a roupagem dos termos em jogo numa outra forma de organização. Estamos no âmbito de um duplo movimento de velamento/desvelamento a ser conjugado com a constituição do sujeito, forjada também por identificações. A narradora de *Água viva* parece, por outras vias, distintas das teorizações psicanalíticas, ter chegado a pontos que abordam a mesma questão. Não é do doloroso processo de forjar uma existência *na* e *sob* a linguagem que se trata? O "ser" pretenderia alcançar sua essência e nomeá-la, colocar-se sob a égide de um único significante ou objeto, no entanto, depara-se com a impossibilidade do 'impronunciável' e se vê fadado à repetição infinita, ideal postergado para o próximo instante, renovando-se os enigmas:

Tenho que interromper para dizer que "X" é o que existe dentro de mim. "X" – eu me banho nesse isto. É impronunciável. Tudo que não sei está em "X". A morte? a morte é "X". Mas muita vida também pois a vida é impronunciável. "X" que estremece em mim e tenho medo de seu diapasão: vibra como uma corda de violoncelo, corda tensa que quando é tangida emite eletricidade pura, sem melodia. O instante impronunciável. Uma sensibilidade outra é que se apercebe de "X" (...) Há objetos que são esse mistério total do "X". como o que vibra mudo. Os instantes são estilhaços de "X" espocando sem parar. (AV, 95-96)

Seguindo essa linha, mostram-se relevantes as considerações de Plínio Prado Jr.²⁵, segundo as quais Clarice procura, em seu texto, dar forma ao incomensurável, instaurando o que o ensaísta nomeia uma "estética do fracasso". Afirma, numa perspectiva próxima da nossa, que "a escrita não nomeia o inominável, nem designa o indeterminável", como se tais instâncias fossem fatos determinados ou objetos constitutivos do mundo. Muito pelo contrário, a própria linguagem mostra ou – conforme o ensaísta – "faz sentir" seu resto, isto é, algo escapa ao que ela busca dizer; sempre há e haverá um fracasso inerente à escrita: "algo escapa e resta não determinado, não apresentado, ela inscreve uma ausência, alude ao que se evola²⁶". Mais uma vez se estabelece a relação com o conceito de Real, como aquilo que se aproxima do resto²⁷, revelando-se, assim, causa e ponto de fuga da palavra.

Logo, o inominável permanecerá para sempre enquanto tal, mesmo que o esforço da escrita seja justamente o de centrá-lo. Plínio Prado sublinha esse paradigma: é como se houvesse uma apresentação da "coisa", mas de forma negativa. E seria esse, então, o destino da escrita "que busca dar forma ao incomensurável (pô-lo em palavras): ela deve fazê-lo de tal sorte que o sem-forma (a 'não-palavra') possa vir a se inscrever, no limite do 'não escrito'. Ela procede portanto, fatalmente, de uma estética do fracasso, da falência ou do desfalecimento da forma."²⁸ No mesmo artigo, Plínio Prado explicita a fonte do termo que utilizou no título de seu ensaio – "impronunciável". Trata-se justamente de expressão oriunda de *Água viva*, evocando a citação: o instante "pela sua própria natureza me é interdito". "É impronunciável". (AV, 8, 95). Eis aí o eixo comum entre nosso estudo e o de Plínio. A "estética do fracasso" se inscreve no ponto de defasagem "ou de 'viés' (AV, 81-83) irremediável entre o dizer e o querer-dizer, o dito e o não dito, o que está escrito e o que é para ser lido. Todo dizer reenvia constantemente a um não-dito, que trabalha o que se escreve, enquanto se escreve, e que ao mesmo tempo lhe escapa interminavelmente²⁹".

Segundo Octavio Paz, é justamente nessa lacuna que repousa a escrita: "as palavras e frases ocultam um vazio branco do qual entretanto elas dependem". E a própria

²⁵ Plínio Prado Jr, "O impronunciável. Notas sobre um fracasso sublime". *Remate de Males*, op. cit., p. 21-29.

²⁶ Idem, p. 27.

²⁷ Termo utilizado por Lacan para enfatizar o que sempre permanece ao largo da cadeia significante e que ao mesmo tempo a incita, num processo análogo ao do desejo e sua eterna busca do objeto perfeito, da Coisa.

²⁸ Plínio Prado Jr., *ibid.*, p. 24-25.

narradora sublinha em *Água viva* um hiato contínuo: "O que te falo nunca é o que eu te falo, e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão." (AV, 14). Plínio Prado conceitua o "não dito" como "essa coisa que é sempre outra, é essa "transcendência" que atrai a escrita e que, quando se acredita alcançar, "eis que é ilusório, porque de novo continua inalcançável" (AV, 86)"³⁰.

"It" ou "X" são, como reitera a autora (e a crítica), inalcançáveis, inomináveis. Mais rigorosa, e radicalmente, poderíamos dizer que qualquer coisa que "é" passa a ser inapreensível, dada sua própria natureza de "ser". Reitera-se, mais uma vez, o abismo existente entre o real e o simbólico que buscaria dizê-lo, numa marcação da impossibilidade. Segundo Coutinho Jorge, esse é um dos vetores – quase paradoxal, diríamos – que a autora persegue, pois "uma das formas mais simples de aproximar-se do impossível é *dizer que é impossível dizer o impossível*"³¹. E então se perfaz o paradoxo: o inominável "X" vibra, e faz tocar no mais fundo da alma do sujeito a "corda tensa", que não fala o que é nem como é, mas simplesmente é. Impronunciável, silêncio. Algo sem melodia, sem inscrição imaginária, sem forma; conforme tenta verbalizar a narradora:

Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. É música de câmara. Música de câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. (AV, 56)

Enuncia-se aí uma das faces do silêncio em *Água viva*, a música sem melodia (quase puro intervalo entre ausências de som) que, juntamente com a pintura, formam a barca responsável pela circulação do impossível da representação. Ambas as vertentes foram detalhadamente trabalhadas por César Teixeira, enunciando uma "escrita do corpo" em Clarice que seria levada a atingir a fronteira com outras artes:

A aproximação com a pintura, sobretudo com o traço não-mimético, aparece assim como o primeiro recurso para compensar a insuficiência

²⁹ Idem, p. 26.

³⁰ Idem, p. 27.

³¹ Marco A. C. Jorge, "Clarice Lispector e o poder da palavra", *Nota azul*, 1997, p. 111.

da palavra linear e discursiva na representação de uma ansiada vivência pré-linguística do mundo³².

A pintura associa-se ao traço que remete a uma pura corporeidade, puro movimento do ser que prescinde da palavra, como um grito de aleluia que é forma de manifestação do corpo. Função análoga tem a música no texto, que almeja fazer-se musical, mas sem melodia, puro ritmo, beirando o primordial e percussivo, eterno retorno que remete a um movimento circular e vertiginoso. Nesse sentido, novamente a trama é desestruturada: "a negação do encadeamento melódico como princípio da organização musical equivale à negação da narrativa mimética tradicional³³".

No entanto, quase paradoxalmente, o "inominável X", música sem melodia, pintura abstrata, sopro do it, reencontra a língua. E então o enigma – originado do 'mistério do espelho', do duplo – se faz palavra. A narradora se pergunta:

"X" é o sopro do it? é a sua irradiante respiração fria? "X" é a palavra?
A palavra se refere a uma coisa e esta é sempre incalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real (AV, 96-97).

Ou seja, "X" é também palavra e palavra dirigida ao outro, podemos acrescentar. É o que aparece em seguida, o discurso se transmutando, fazendo um apelo ao outro, dirigindo-se ao "você" subjacente ao longo do escrito: "Estou *te falando* em abstrato e pergunto-me: sou uma aria cantabile? Não, não se pode cantar *o que te escrevo*" (AV, 97)³⁴.

Surge, assim, a explicitação da voz narrativa e de seu interlocutor correlato; aquele que escreve e necessita, visceralmente, do outro para existir enquanto "um ser escritor". Tal como no espelho, o *um* só se faz a partir do *dois* – constituição do sujeito que se dá lenta e especularmente. Essa voz narrativa se eleva, marca sua presença por meio do pronome "eu" ("Estou falando"; "pergunto-me"), movimento que só se pode realizar em conjunção com o "tu" ao qual se faz um apelo ("te falo", "te escrevo"). Como se a existência em si do sujeito se desse por meio do outro, no caso, o leitor –

³² César Teixeira, *A poética do instante: uma leitura de Água viva*, op. cit., p. 132.

³³ Idem, op. cit., p. 204.

³⁴ Grifos nossos.

parte constituinte da narrativa – ocupando ele próprio um lugar em que dá continuidade à narrativa – lugar da recepção. Conforme diz Adorno, no romance contemporâneo há uma alteração na "distância estética" presente na relação narrador – leitor. Se era inamovível e fixa no romance tradicional, agora ela "varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas³⁵". E o narrador clariceano conduz o leitor por esse "passeio", tanto nessa obra, quanto em *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*.

Em *Água viva*, o narrador nos leva pelos caminhos onde o sujeito se constitui. Somente depois que o ser – tanto o "é" da coisa como o "é" da voz narrativa – foi delineado de forma mais estável (na frágil medida da impossibilidade), na complexa construção, que se desenha desde o princípio, ocorre o renascimento da personagem. Acontece, então, o parto para a "realidade nova" que, muito lentamente, a narradora vai construindo e que não é passível de ser apreendida em palavras, estando justamente sempre aquém ou além delas:

Eis que de repente vejo que não sei nada. O gume de minha faca está ficando cego? Parece-me que o mais provável é que não entendo porque o que vejo agora é difícil: estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim e que ainda não tem pensamentos correspondentes, e muito menos ainda alguma palavra que a signifique. É mais uma sensação atrás do pensamento. (AV, 81-82)

O narrador sobre o fio de sua arma – estaria ficando "cego"? Sabemos bem qual é sua arma: a faca da palavra (faca cega é aquela que perdeu o corte, o fio ou a narrativa...). Em outros termos, é a linguagem que cria – no entanto, o texto não brota facilmente, vem lapidado em duro trabalho de "ouriversaria" (como afirmado no início do romance). Temos, assim, algo que insiste e move a escrita, não vindo jamais à superfície, pois, paralelamente, é "irrepresentável" e sua função é justamente a de impulsioná-la. Retorna-se à questão do indizível, constante sensação "atrás do pensamento". Como já marcado em trechos anteriores, apela-se, também nesse instante, para um outro. O "eu" que narra e se destaca realiza um movimento

³⁵ T. Adorno, "Posição do narrador no romance contemporâneo", op. cit., p. 61.

almejando a existência e se aproximando de uma corporificação. Constitui-se aí o sujeito da enunciação que apela para um "tu": "Como te explicar? Vou tentar." (AV, 82). É delegado ao leitor o papel ativo e participante de decidir sobre o sentido, uma vez que será o receptor do que se busca explicar.

E, mesmo no final, ao se afirmar a permanência do texto ("o que te escrevo continua"), há uma espécie de convite ao leitor para que exista "de fato", fazendo parte da construção ligada à significação. Dessa forma, receptor e escritor não mais têm papéis estanques e separados, à maneira cartesiana, mas operam a partir de uma instabilidade que mina ou, ao menos, atenua os lugares de sujeito e objeto, autor e leitor. Segundo Lucia Helena:

Neste processo, em que o leitor se apresenta como entidade capaz de acionar a condição histórica do sujeito (e da morte do autor), há que se considerar o que diz a narrativa: "O que te escrevo continua (AV, 115)". E isto não só porque a palavra pode eternizar-se (até no nível do senso comum se recolhe este saber: "as palavras voam, os escritos permanecem"), mas porque, na leitura, o leitor assume, para atualizar o latente processo de significação, deslocar-se do papel passivo de objeto, para ocupar o lugar ativo do sujeito, desfazendo-se a estabilidade da oposição entre sujeito e objeto".³⁶

No momento de imbricação eu/outro, autor/leitor – justamente ao se desfazer tal estabilidade que garantiria a separação sujeito-objeto – observamos a repetição do movimento clariceano de constituição da escrita. Tanto e a tal ponto que o texto termina por consistir a figura soberana do leitor, peça chave no próprio processo de fatura e sobrevivência da escrita. Após o mergulho no incômodo infindável do silêncio, há o apelo para um outro, mas de forma tal que se desestabilizam as relações conhecidas de saber-fazer e poder-conduzir o texto: a narradora "também não sabe" ou se permite ocupar essa posição de "não saber por ora", para, somente mais adiante, saber 'algo' e, depois, outro 'algo', porém sempre no não pleno e não absoluto. Portanto, complexifica-se – na esteira do movimento em jogo na literatura no século XX – o ser responsável pela decisão do sentido que sustentava a noção de autor no início da modernidade.

³⁶ L. Helena, *Nem musa, nem medusa*, op. cit., p. 83.

No final de tais ficções, há uma retomada dos pontos centrais da obra, já de alguma maneira vislumbrados no primeiro parágrafo: o nascimento é reiterado, o sujeito diz adeus à narração, despedindo-se do leitor e abdicando de sua posição autoral, e a escrita continua, seguindo seu curso incessante. Temos aí considerações a respeito da autoria e do processo de escrita em sua imanência e permanência composicionais. Tal lugar autoral, sempre efêmero, apresenta-se num enquadre de *função* – tal como discutido no início – lugar vazio onde o sujeito vem ou não se posicionar, sob determinadas condições – movimento, de certa forma, análogo ao funcionamento do inconsciente por seu 'pulsátil' modo de ser que alterna abertura e fechamento: o sujeito, por vezes, encontra-se alienado de seu próprio saber (que permanece, então, inconsciente) e, por vezes, menos distanciado dele, a ponto de poder focá-lo e apreendê-lo, mesmo que momentaneamente.

É nessa dinâmica que a narradora reitera a importância da entrelinha – mais do que da linha – como se buscasse sempre o aquém ou além da palavra, algo que se "pesca" com ela mas é diferente dela. A protagonista almeja a bem/dita entrelinha, o silêncio pulsante em toda escrita que, no entanto, só pode existir a partir da linha que funda e explicita: "Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas" (AV, 114). E mais adiante:

Aquilo que ainda vai ser depois – é agora. Agora é o domínio de agora. E enquanto dura a improvisação eu nasço. (...)
Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação.
Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar.
O que te escrevo é um "isto". Não vai parar: continua. (AV, 115)

Eis o movimento maior dessa ópera em forma de verbo: o re-nascimento do ser, envolto em silêncio e palavras; inscrito nos dois polos que o conduzem – o tempo e a narração. Ou seja, criação a partir da palavra, ratificando o projeto moderno de inventar uma nova linguagem³⁷ a fim de traçar os contornos do "novo mundo" com o qual se depara. Tal linguagem, fragmentada e cindida, remete ao "paradigma figural da instabilidade e fragilidade de nossa constituição egótica atual", pois a "desintegração das principais categorias narrativas acompanha a derrocada da

³⁷ Cf., Alfredo Bosi, *Céu, Inferno*, op. cit., p. 54.

estrutura psíquica do sujeito³⁸. Porém, se a escrita clariceana se debate com o intersticial da linguagem e reafirma a impossibilidade de dizer o real, nem por isso deixa de dizer e se fazer letra. O núcleo que pulsa sob todas as coisas não cessa de se revelar continuamente nos interstícios de sua escrita, "objeto gritante", como ela própria havia primeiramente nomeado. Clarice parece optar por uma "estética do desvio", não só como um novo método – que reflete o contemporâneo – mas também como ruptura e ainda como processo, modo de fazer da literatura. Diz desdizendo. Dizer e desdizer, dizer e não-dizer, inevitáveis. A questão da autoria se mistura nesse processo, espécie de nó-borromeano literário que entrelaça autor-narrador-personagem de forma estrutural.

A partir das questões enfocadas em *Água viva* – a escrita fundada em seus elementos fundamentais, coisa, palavra, silêncio – novos desdobramentos se abrem em *A hora da estrela*, texto no qual tais vertentes ganham continuidade. A indagação sobre a escrita se amplia com a explicitação das posições de produção da obra: autor, narrador e personagem. Sigamos então o percurso da estrela e sua hora – Macabéa.

³⁸ Judith Rosenbaum, *Metamorfoses do mal*, op. cit., p. 23.

V.

A hora da estrela, da fábula e da escrita

A hole can have as much shape-meaning
as a solid mass.
Henry Moore, escultor

A hora da estrela é um romance de estrutura complexa, emaranhado de vários fios e fábulas entrelaçadas que o texto constrói. Conforme Benedito Nunes¹, o romance nos conta três histórias: a habitualmente denominada primeira – apresentada não no princípio, mas no decorrer do texto – é a de Macabéa, moça nordestina que busca sobreviver numa metrópole a priori hostil e "marginalizante". A segunda é a do narrador da história de Macabéa, Rodrigo S. M., também ocupando as funções de autor e personagem. Essa complexidade de fundo metatextual já se expressa na 'categoria narrativa' na qual se insere Rodrigo – narrador/personagem/autor². A terceira lida com "as peripécias da narração"³, detendo-se na 'história da narrativa', no próprio ato de contar/narrar. Rodrigo, "o personagem mais importante dessa história" e que se imbrica com Clarice, a autora "verdadeira" (como ela se auto-denomina), narra o trabalho de contar a história que se propôs dar forma. Segundo Nunes, tais peripécias da narração "envolvem o dificultoso e o problemático ato de escrever – questionado quanto ao seu objeto, à sua finalidade e aos seus procedimentos"⁴.

A fim de "escutarmos" a narrativa de Clarice e seguirmos seu fio, por vezes quase difuso, pelo trançado complexo, separaremos (ainda que artificialmente) as diferentes trilhas da obra, sublinhando as partes constituintes do 'todo' do romance.

¹ *O drama da linguagem*, 1989 e « Clarice Lispector ou O Naufrágio da introspecção », in *Remate de Males*, 1989, p. 63-70.

² Como dizem Campedelli & Abdalla Jr., trata-se de um narrador "majestático e presente em todo o texto, moldando a personagem à sua imagem e solidão.", in *Clarice Lispector*, 1981, p. 92.

³ Benedito Nunes, *O drama da linguagem*, p. 163.

⁴ Idem, p. 164.

macabéa, uma história

Começamos pela "história de Macabéa". Trata-se de um ponto de partida possível como qualquer outro, dada a própria composição do texto em eixos entrelaçados, que se iniciam com a fala de um narrador aparentemente 'neutro' e somente depois apresentado como Rodrigo S. M. para, mais tarde ainda, descrever Macabéa. Mas é a partir dela e de sua história que percorreremos os elos com o narrador e com o conjunto da obra.

A história da moça nordestina pode ser acompanhada por meio de sete momentos principais, a serem destacados numa ordenação cronológica e, como já mencionado, contrariamente à forma apresentada por Clarice. São eles: nascimento e infância no sertão de Alagoas, migração para a cidade grande, emprego de datilógrafa, namoro com o também nordestino Olímpico, separação, consulta à cartomante e morte. Tais sequências são entremeadas por instantes de "explosão" – algo explode do psiquismo e da carga emocional que estão em jogo na experiência vivida pela personagem. Essas sequências, no entanto, não se dispõem linearmente, isto é, não seguem uma trama romanesca convencional. Toda a narrativa é altamente indicial – fornece-nos 'flashes' que iluminam aqui ou ali, incitando a participação do leitor, obrigado a unir as pontas soltas do bordado e a construir um "texto/tecido"⁵, com envergadura e tonalidade próprias.

É dessa maneira indicial e alusiva que sabemos do passado de Macabéa. Por exemplo: sua infância foi "sem bola nem boneca" – infância da qual a moça "era hoje um fantasma suave e terrificante" (HE, 41), uma frase solta entre tantas outras que passam num segundo da fábula às digressões metalinguísticas. A tia, com quem Macabéa fora criada, também não nos dá mostras de qualquer piedade. Sabe-se somente que ficou decidido migrarem do nordeste e Macabéa deveria 'tentar a vida' no sul. Segundo o narrador, veio e, onde foi largada, ficou. Ela era assim, uma menina dócil e sem vontade.

⁵ Cf. R. Barthes, *Leçon*, 1978.

Conseguiu então uma ocupação: começou a trabalhar como datilógrafa. O romance, no início, já mostra a personagem no emprego, observando-se a ironia da autora ao dar-lhe a função: justamente Macabéa, que parece, a princípio, navegar tão alienadamente no reino das palavras, trabalha com elas, é cercada pelo Simbólico que no entanto não lhe dá, à primeira vista, sentido ou estofo⁶. É de fato irônico a tal ponto que o início da história de Macabéa ocorra com um rompante de raiva de seu chefe, decidido a despedi-la – pois a moça errava e sujava tudo, não sabia escrever direito – só não o fazendo por compaixão.

Macabéa estava estabelecida na metrópole e, bem ou mal, inserida no universo do trabalho, quando se verifica outro "acontecimento" em sua parca vida, o "namoro". Entre aspas mesmo podemos deixar tal namoro, pois o próprio narrador o designa como essa "primeira espécie de namorado de sua vida" (HE, 53). Análogo ao emprego, o namoro beira uma espécie de desencanação, como se Macabéa não se inserisse plena e confortavelmente no interior dos laços sociais, marcados pelo não-diálogo e alheamento.

Em seguida, ocorre a ruptura da relação: Olímpico simplesmente "avisou-lhe que encontrara outra moça e que esta era Glória. (Explosão)" (HE, 73). Macabéa entristece; perde ainda mais as poucas referências que conseguira alinhar. Algo próximo ao sofrimento é vivenciado, mas também aí a experiência é marcada pela alienação, pois Macabéa está tão presa ao presente da emoção que nem se dá conta da dor que efetivamente sente e que isso implicaria uma pergunta e uma história, com as marcas de um passado e a expectativa de um futuro.

A conquista da noção de possibilidades em um tempo vindouro se apresentará somente em seguida, quando acontece a cena da consulta à cartomante, "ponto alto na sua existência": "Seus olhos estavam arregalados por uma súbita voracidade pelo futuro (explosão)". Depois da projeção de um destino – glorioso, aliás, com um homem rico e bonito a lhe acenar – destaca-se a última sequência de sua história: atravessa uma dramática e, ao mesmo tempo, banal experiência, a da morte por atropelamento. O "destino guloso" enlaça-a e, após lenta agonia, como de "uma

⁶ Cf. Lacan, *Écrits*, 1966, obra na qual diversos artigos abordam o tema da relação do sujeito com o universo simbólico que o rodeia e constitui. V., entre outros, "Função e campo da fala e da linguagem", "A carta roubada" e "A instância da letra ou a razão desde Freud".

galinha de pescoço mal cortado que corre espavorida pingando sangue" (HE, 97), lhe traz enfim o "Príncipe das Trevas" vencedor (HE, 102). Trata-se de um momento fundamental na composição da personagem – Macabéa percorre uma vivência ligada a passagens ritualísticas: "Se iria morrer, na morte passava de virgem a mulher" (HE, 101). Alcançava o *feminino* e o *estrelato*, pois nesse momento crucial Macabéa também se tornava "estrela de mil pontas" (HE, 102).

a estrela, o feminino, a santidade

Enfoquemos o momento final: o da hora da estrela. Em primeiro lugar, as experiências nodais de morte e transformação são situadas como pontos de fuga, em torno dos quais gira a narrativa. Além do título revelador, desde o início, a perspectiva da morte já se antecipa:

Assim como ninguém lhe ensinaria um dia a morrer: na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela. Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes. (HE, 36)

Outra previsão – embora disfarçada – ocorre mais adiante, durante a própria visita à cartomante, quando esta afirma que uma outra moça, atendida antes de Macabéa, iria morrer por atropelamento. Não deixa de haver aí uma irônica inversão por parte do autor/narrador, pois ele aponta a contraposição entre um futuro nefasto e a previsão de um futuro glorioso:

Faz tempo que não boto cartas tão boas. E sou sempre sincera: por exemplo, acabei de ter a franqueza de dizer para aquela moça que saiu daqui que ela ia ser atropelada, ela até chorou muito, viu os olhos avermelhados dela? (HE, 93)

No entanto, madama Carlota, a cartomante, estava enganada. Ou estava enganando. O caso é que Macabéa morre: a atropelada é ela. Dois pontos marcam a transformação da personagem no momento de passagem: Macabéa torna-se, com a

morte, *estrela* e *mulher*. É chegada sua hora. Por que a transformação? O que a legitima? Voltemos alguns fotogramas do filme.

Ocupar a posição de "mulher" remete a se posicionar quanto à sexualidade, o que não se faz sem o confronto com o Outro, diverso do mesmo – feminino que se contrapõe ao masculino e é por ele delineado. Porém, em *A hora da estrela*, no tocante à relação de amor, podemos nos perguntar se transparece algo de um encontro efetivo com o outro: seria possível a conquista da noção de alteridade? O contato com o outro, parceiro amoroso, se perfaz? A resposta talvez seja não. No instante mesmo em que a autora cria uma relação dual e de identificação entre as personagens a desconstrói. Será que existiu alguma ligação efetiva entre aqueles dois seres – Macabéa e Olímpico – tão presos, cada um, à própria alienação? Será que se estabeleceu alguma relação passível de transcender algo do mal-entendido que cerca a língua, de atravessar minimamente esse abismo incomensurável que é a relação do sujeito com o Outro, alteridade radical? Se, conforme Felman, "não há relação com o Outro senão por intermédio do que faz sentido na língua⁷", como pensar a conexão de ambos, imersos num diálogo que parece justamente não ter senso?

A questão torna-se ainda mais forte quando a ponte que se busca estabelecer é entre polos heterogêneos, masculino e feminino. Sobre esse tópico, a dicotomia assinalada por Clarice se dá também num outro nível, o da narração, ao escolher um narrador homem em seu texto, precisamente para se contrapor à "pieguice" da mulher. Joga-se, assim, com categorias que se entrecruzam, gerando pares antinômicos: *autor-narrador/personagem*, *feminino/masculino*, organizando as três instâncias narrativas: autora (no feminino, "na verdade Clarice Lispector"), narrador (no masculino, Rodrigo S. M.) e protagonista (no feminino, Macabéa). Não deixamos de ter aí uma Clarice que ironiza o conceito de "literatura feminina". Além dessa função, diríamos, crítica, há ainda outro viés: o questionar da junção dos dois polos masculino/feminino, colocado ainda em outras vertentes do texto, tal como na relação entre Macabéa e Olímpico ou entre Macabéa e o narrador.

Assim como não há junção possível do ideal masculino/feminino, não o há também entre outro ideal que nos acompanha há séculos: a junção coisa/palavra. Como afirma

⁷ Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*, p. 220.

Lacan, a palavra nunca nomeia absolutamente o ser, a Coisa permanece aquilo "que se cala"⁸ e a partir do que só resta ao significante criar e recriar-se. Mais tarde em seu percurso, ele cifrará essa impossibilidade de outra maneira e colocará a letra numa interface entre registros híbridos, "terra do litoral"⁹, margem, contorno. Litoral torna-se literal, formando um nó diferenciado entre o real, o simbólico e o imaginário. Da mesma forma, a relação entre os sexos também não encontra uma simetria, falha num 'ponto cego', numa espécie de não-comunicação, não-proporção, não-representação¹⁰. E é disso que se trata no conjunto do romance, e, já em escala mais pormenorizada, nessa ligação algo frágil, no "namoro esquisito" (HE, 73), marcado pela negatividade.

Um outro vetor insere-se aí: o negativo do vazio que se remete à santidade. A personagem é caracterizada por um não-saber que antecederia ao ciclo de uma construção e consciência humanas:

A maior parte do tempo tinha sem o saber o vazio que enche a alma dos santos. Ela era santa? Ao que parece. Não sabia que meditava pois não sabia o que queria dizer a palavra. (HE, 47)

Macabéa vibra na trama do sagrado, da vida primária que pulsa (HE, 35), respiração fundante. Situando-se nessa camada da existência, é como se ela estivesse na suspensão da santidade, irmã da felicidade pura dos idiotas ou da calma do bobo – outra figura desse naipe representada por Clarice em um conto anterior. De certa maneira, a autora é cruel e irônica em sua abordagem do saber: é no momento do vislumbre de si que se dá a morte. Macabéa é destruída justamente quando, ao sair do encontro dialógico com o outro – a cartomante –, se dá conta da pobreza da sua vida. O encontro com o mais nodal de si é sempre trágico, tal como a travessia de Édipo nos revela. A consciência pode matar? Ao que parece.

⁸ J. Lacan, *Le séminaire, livre VII*, p. 72. Lacan estabelece uma conexão basal entre o silêncio da Coisa, ponto de Real não acessível ao ser, e as tentativas que fazemos para captá-la através da cadeia significante.

⁹ Cf. Lacan, "L'étourdit", 1973.

¹⁰ Daí o aforismo "não há relação sexual", que Lacan incorpora a seus seminários a partir de 1969 (v., por exemplo, os Seminários XVI, XVII e XX, entre outros).

o universo de Macabéa

Alguns pontos de configuração da personagem e seu universo revelam-se centrais na composição. A fim de lançar luz sobre ela, sigamos alguns significantes primordiais dessa constelação, considerando o espectro semântico dos nomes¹¹ utilizados pela autora. Começemos pelas designações das ruas por onde circula cotidianamente Macabéa: ela mora numa pensão barata na rua do *Acre* e trabalha na rua do *Lavradio*. Não é necessário ir muito longe para atentar que o narrador reitera, várias vezes, o caráter amargo e áspero da existência de sua personagem. Rua acre, azeda, crua e, ainda, abafada e cheirando mal. Enfim, "um pardo pedaço de vida imunda" que o narrador, pertencente e a serviço da "média burguesia" (HE, 38), jamais teria coragem de concretamente entrar em contato.

"Rua do Acre para morar, rua do Lavradio para trabalhar" (HE, 39) – é quase uma consequência lógica trabalhar na rua do Lavradio. O trabalho se liga, etimologicamente, a trabalhar, a lavrar; 'lavar' vem do termo latino *laborare*¹², que significa trabalhar. Podemos também correlacionar tal "trabalho" com o da escrita; assim como se lavoura na terra, por vezes árida, trabalha-se na terra das palavras e com elas busca-se construir o termo-fruto, o texto. Também Rodrigo e Clarice lavoram, cultivam a arte de plantar e colher palavras.

Macabéa se liga mais estreitamente, no âmbito das relações afetivas, a duas personagens, denominadas Olímpico e Glória. Quanto a *Olímpico*, está de acordo com suas elevadas ambições portar esse nome tão majestoso, relacionado ao monte reservado aos deuses gregos. Na forma adjetivada, o nome desvela o ideal da personagem de acessar a fama e o poder, Olimpo contemporâneo. Ao mesmo tempo, não deixa de haver ironia por parte de Clarice: Olímpico, um deus grego ainda a ser divino, que arrancou, porém, seu dente bom para colocar um de ouro, símbolo de glória e prestígio. Outro fator que contrabalança o tom áureo desse ser quase divino, apequenando-o, é seu nome completo: Olímpico de Jesus (eventualmente com um

¹¹ Além de estudos de literatura preocupados com a questão, também os de psicanálise se debruçaram sobre o tema. Freud já analisara, em vários textos, as nomeações presentes em diversas obras de arte ou mesmo na vida cotidiana, explicitando sua marca simbólica: desde a *Interpretação dos sonhos* (1900), passando pela *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901), em sua célebre análise do ato falho acerca de 'Signorelli', até seus trabalhos sobre o chiste e textos literários. V., entre outros, o ensaio sobre a "Gradiva" (1907) e o artigo "Escritores criativos e devaneios" (1908).

¹² Antonio da Cunha, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, 1987, p. 461.

falso complemento inventado – Olímpico de Jesus Moreira Chaves) – "de Jesus", sobrenome daqueles que não tiveram pai, já desde sempre um pouco "soltos no mundo". Como se fosse uma figura caída do Olimpo, perdido o elo da genealogia. E ainda, as sutilezas da composição se fazem sentir ao se operar a união do grego "Olímpico" com o cristão "de Jesus", numa conjunção paganismo/religiosidade recorrente na obra da autora¹³.

A sutil (ou seria explícita?) ironia do narrador continua ao nomear a colega de trabalho de Macabéa como *Glória*, "carioca da gema", de cabelos tingidos e farta formosura. "Glória" é um termo de origem latina que indica celebridade, fama, brilho, chegando à vaidade, à vanglória. Nome que carrega em si os extremos de suas denominações¹⁴: temos a glória e seu avesso, a "vã"-glória. De fato, as características da personagem Glória no romance evocam um ser gloriosamente exuberante aos olhos de Macabéa, um pulsar, um transbordamento de vida invejado pela nordestina, mas também uma glória que, às vezes, não passa de vanglória decadente aos olhos do leitor.

Por fim, a *Rádio Relógio*. Há uma relação antinômica, simultaneamente de identificação e de inversão, entre Macabéa e a Rádio Relógio. Ambas têm em comum o fato de se 'alimentarem' de um acúmulo de informações estereotipadas. Macabéa ouve, aceita e incorpora com devoção as informações da Rádio Relógio. Ambas apresentam uma forma peculiar de comunicação – sequência infinita de 'flashes' de informações superficiais, que comporão a fonte de inspiração das "conversas" de Macabéa com Olímpico. Por outro lado, alinham-se aí algumas inversões. Em princípio, estabelece-se o contraste entre o 'saber' acumulado da Rádio, em tantos campos do 'conhecimento'(!) e a ignorância de Macabéa, que pode formular milhares de perguntas com a seguinte estrutura "o que quer dizer?" (como, por exemplo, em menos de três minutos, perguntar: o que quer dizer "eletrônico"?, o que quer dizer "cultura"?, o que quer dizer "renda per capita"? (HE, 61). Reflete-se igualmente a questão de Macabéa (e de Clarice) com a palavra. Parecendo, num primeiro momento, tratar-se de perguntas simplistas, e desconhecimento da dita "alta cultura", nas mãos da escritora tal aspecto se transforma em uma questão epistemológica complexa: o que quer dizer tal palavra? O que a palavra diz? O que a palavra quer e pode dizer?

¹³ Cf. VVAA, *Remate de Males*, 1989.

¹⁴ Tal como o *unheimlich* freudiano (1919), que parte do estranho, desconhecido, com o prefixo 'un' para por vezes chegar ao *heimlich*, o familiar, conhecido.

Outras duas oposições se revelam no tocante à Rádio. Primeira: o constante tilintar do tempo incansavelmente mostrado pela Rádio (que afinal se chama "Relógio") e a existência de certa forma atemporal do viver de Macabéa. É como se a moça não se colocasse ativamente como sujeito de seu destino, posicionando-se frente às três instâncias básicas do tempo – passado, presente e futuro – condição básica para se construir uma história. Ela nem tem história, ou melhor, não pode se apropriar da sua, que é de fato contada por um Outro, como se a única estruturação possível para o sujeito se desse através da marcação temporal e a tentativa de controle sobre o contínuo fluir do tempo.

Finalmente, há oposição entre a locução constante da rádio e a também constante falta de voz, de fala, de Macabéa. A Rádio fala, ela escuta. Escuta e repete, num trabalho 'cacarejador', sem colocar aí algo de si. Nesse sentido, Macabéa revela uma posição em que não há criação própria, algo que a distinguisse como sujeito de seu destino, de seu tempo e de seu desejo.

a personagem, o narrador e o espelho

A questão autoral já se coloca desde o início, quando do prefácio da obra. Há o 'Prefácio do autor' e logo abaixo, entre parênteses, a afirmação: "na verdade Clarice Lispector". Ou seja, o prefácio ocorre numa via dupla, formando um jogo especular entre aquele que se denomina "autor" e aquela que se denomina "Clarice Lispector". Em seguida, propriamente no início da narrativa, o autor se apresenta de novo e de forma diversa: entramos em contato com Rodrigo S. M. Logo, um autor, Clarice Lispector, se desloca, cedendo sua posição autoral a um outro, mas, simultaneamente, a "cessão" de lugar é truncada, nuançada, pois, no mesmo momento em que Clarice cede o espaço do narrar a Rodrigo, nos revela a "verdade", quebrando a ilusão ocultada sob o espelho: "na verdade Clarice Lispector". De um lado, a ficção do contar e seu 'metafórico condutor' Rodrigo, de outro, a ruptura do pacto ficcional. Além disso, a imagem de um espelho frente a outro multiplica e permite ver as costas, o lado oculto. Espelhamento ao mesmo tempo que enfrentamento: não se trata de uma relação especular estritamente 'apaziguada' na submissão do um pelo outro, mas

eleva-se uma trama complexa onde o jogo de espelhos se intercala com o distanciamento e estranhamento inevitáveis do contato com o outro diferente.

Não só entre a autora e Rodrigo se dá tal jogo complexo de espelhamento, mas também entre Clarice e Macabéa. Há inúmeros índices que unem a personagem e a 'autora' ("na verdade Clarice Lispector"): ambas mulheres, judias (Clarice pela origem, Macabéa pelo nome que carrega), nordestinas, migrantes e, finalmente, "datilógrafas", trabalhando com a palavra. Aliás, ainda considerando as marcas identificatórias, diríamos que datilógrafos são os três: Macabéa, Clarice e Rodrigo S. M. O(s) autor(es) e sua(s) personagem(s). Certamente não é gratuito. Conforme apontado anteriormente, trata-se de um paralelismo que retoma a eterna questão "pirandelliana" ou mesmo "pigmaliana"¹⁵ (ou bíblica...) da relação do criador com sua criatura. Nesse sentido, os jogos especulares que acontecem entre a autora, o narrador e a personagem inserem-se no interior de um território imaginário, todavia sempre significado pelo simbólico.

Macabéa, no entanto, parece não conseguir ficar à vontade nesse eixo e no universo da linguagem no qual ele se constitui (embora possamos nos perguntar: mas será que alguém o consegue plenamente?): ela se perde entre as palavras e nem mesmo sabe o que significam. Entra aqui a função de suporte da Rádio Relógio, que dá "hora e informação", sempre e sempre. Daí o papel preponderante do narrador. Como diz Berta Waldman, o romance "revela a personagem única das obras de Clarice Lispector: o escritor"¹⁶, como se o tema principal da autora fosse a narração, a escrita. De modo reiterado, Rodrigo, logicamente "o personagem mais importante dessa história", nos conta o processo pelo qual se cria a história que irá relatar. O narrador percorre amplamente essa via, discorrendo sobre o contar ou a construção da história de Macabéa, enfim, sobre o ato de escrever, "trabalho de carpintaria". Mais do que relatar os eventos vivenciados por sua personagem, o narrador reflete, incessantemente, sobre seu ofício. Como já apontara Antonio Candido a respeito da obra clariceana, "antes de ser coisa narrada, a narrativa é forma que narra"¹⁷. Nas palavras de Rodrigo:

¹⁵ Assim como em Pirandello, presentifica-se no romance a temática da relação visceral entre o criador e sua criatura, no caso, entre o escultor da Grécia Antiga Pigmaleão e a estátua Galactea. No tocante à obra clariceana, tal tema é retomado, entre outros, por Benedito Nunes (1989) e Berta Waldman (1983).

¹⁶ "Armadilha para o real", 1979, p. 69.

¹⁷ Antonio Candido, "No começo era de fato o verbo", op. cit., p. 18.

Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria.

Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evolui um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases. (HE, 19)

Ao focar a narração, reafirma-se continuamente a preocupação com o "sentido secreto" que se busca, além da representação pura e simples do objeto ou dos fatos. Ou seja, deparamo-nos com o eterno movimento de Clarice em torno da palavra e seus limites. O que pode dizer a palavra, até que ponto a *palavra* expressa ou "representa" a *coisa*? O que pode a letra expressar de Macabéa? É como se Clarice enunciasse de inúmeras maneiras quase sempre a mesma questão: haveria algo que pudesse ultrapassar a cerrada prisão, ou melhor, a armadilha quase sedutora do silêncio? Enfim, qual o mais íntimo da Coisa, do Ser, que a palavra somente circula em torno, sem jamais atingir o cerne, essa coisa que "ultrapassa palavras e frases"? Eis a constante e incansável luta clariceana. Tais questionamentos – explicitados no trecho pelo narrador – percorrem todo o romance.

Dessa maneira, os acontecimentos e suas implicações não se passam apenas no nível narrativo: Clarice intercala tranquilamente o nível da fábula – a história de Macabéa – e o da enunciação, reveladora da escrita; a questão da narratividade e seu narrador "oficial", Rodrigo S. M., e da autoria, no par Rodrigo S. M. / Clarice Lispector. Esses níveis, inclusive, contaminam-se: o par já é tematizado na primeira linha do texto (em que, conforme apontado, o chamado autor é "na verdade Clarice Lispector"), criando-se um jogo de espelhos múltiplos, num estratagema quase infinito de miragem autor / narrador / personagem¹⁸. Estabelecendo-se um tipo de espelhamento que beira o infinito, como o mecanismo das bonecas russas que se acoplam uma dentro da outra e assim sucessivamente.

¹⁸ Quanto a este ponto, cotejaremos esses níveis com os estudos de diversos teóricos, conforme desenvolveremos no capítulo 2, como o de Walter Benjamin sobre "O narrador" e sua instauração no texto; além de Booth e sua criação da categoria de "autor implícito", distinta da de narrador.

Nesse ponto, cabe ressaltar a questão das variadas vozes narrativas pelas quais o texto nos conduz – espécie de polifonia – que, juntamente com os demais elementos trabalhados acima, põem em xeque a teoria da representação que embasaria a literatura e estaria no alicerce da forma romanesca tradicional. Aqui, não se trata de uma só voz que relata um só mundo. Pelo contrário, o texto inicia com a 'neutralidade' aparente de uma voz narrativa terceira e espectadora ("Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida" (HE, 15) e segue com o narrador que se personaliza e passa a ser o "relator oficial" (nada neutro) apresentado então ao leitor (Rodrigo S. M.) e já na apresentação se confunde declaradamente com as demais personagens:

Proponho-me a que não seja complexo o que escreverei, embora obrigado a usar as palavras que vos sustentam. A história – determino com falso livre arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S. M. Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e "gran finale" seguido de silêncio e de chuva caindo. (HE, 17).

Eis aqui pistas para a assunção do mascaramento como narrador, compondo o já aventado "nó borromeano" autor-narrador-personagem. Como voz narrativa, temos, ainda, a da própria Clarice Lispector, voz feminina que se oculta por detrás da voz masculina da personagem autor/narrador, Rodrigo. Ou seja, é por um mecanismo de espelhamento que Rodrigo escreve sua história ao narrar a história de Macabéa e, além disso, poderíamos sugerir que também a 'autora Clarice Lispector', tal como enunciado no prólogo da obra, completa esse reflexo infinito, escrevendo-se também a si mesma. Dessa forma, é uma autora que transita no interior do texto, entre as várias personagens e as diversas instâncias narrativas, num processo de jogar com a narração peculiar de sua escrita nos três romances abordados. Há um deslocamento na função de autor- autor que cede lugar ao outro, como Clarice cede a Rodrigo (operação, de certo modo, análoga à maneira pela qual o "Autor" de *Um sopro de vida* traz à luz sua personagem Ângela Pralini). Em última análise, Rodrigo passa a ser o autor – o narrador adquirindo, assim, o estatuto de "autor" ficcional. De maneira

especular a esse movimento, Macabéa "desdobra-se", ela é duplamente personagem: da autora Clarice Lispector e da escrita de Rodrigo S. M.

Instaura-se aí a questão da identificação, que joga com os registros do mesmo e do diferente, um dos grandes temas de Clarice e de *A hora da estrela*; estamos sempre no jogo que pontua o par *identidade/alteridade*. O mesmo, idêntico, em que o espelhamento se dá e o sujeito aí se aliena, contrapondo-se ao Outro, o diverso, aquilo com o qual o Ser não consegue estabelecer uma aliança imaginária e passível de identificação¹⁹. Clarice coloca justamente em questão o registro do mesmo, tão imerso no domínio do imaginário, daquilo que o espelho nos fornece com a "representação" (mais uma vez, o termo, mais uma vez, a crítica constante de Clarice) da realidade. No texto há contínuos entrelaçamentos entre o narrador e "sua" personagem. Por ocasião da visita à cartomante, Macabéa vislumbrou pela primeira vez algo além de sua rotina e pareceu ressuscitar para a vida, com os "olhos arregalados" por uma "voracidade pelo futuro". Tal conscientização se faz não só no nível da protagonista, pois emerge a voz do narrador: "E eu também estou com esperança enfim" (HE, 92). Retoma-se algo da temática pirandelliana²⁰ que perpassa o romance – a relação de identificação e inquietação do autor/narrador com e sobre seus personagens. Mas voltemos à esperança: Macabéa "pela primeira vez ia ter um destino" (HE, 91). Surge a imagem de uma história possível de ser delineada e a tão rara esperança, pois, até então, "nunca tinha tido coragem de ter esperança" (HE, 92).

A discussão da alteridade revelada a partir do jogo de espelhos entre as instâncias narrativas e dos processos identificatórios aí atuantes aponta para o problema da

¹⁹ Sobre o tema da construção do 'eu' e a relação com a alteridade, ver, entre outros, Freud ("Introdução ao narcisismo", de 1914 e "A clivagem do eu", de 1938) e Lacan ("Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je", in *Écrits* e o seminário inédito "D'un autre à L'Autre"). Segundo a teoria psicanalítica, o sujeito não nasce com o 'eu' já formado, mas é necessário um processo pelo qual ele se estabeleça. Freud nomeia esse momento como narcisismo primário, onde ocorre uma identificação primordial do ser com aspectos de sua imagem, de tal maneira que o 'eu' se corporifique, em contraposição à vivência anterior de caos e desorganização. Lacan especifica esse momento da constituição do sujeito com as teorizações sobre o 'estádio do espelho', no qual ocorre uma identificação basal entre o 'eu' real fragmentado e a imagem coesa e unitária fornecida pelo espelho. Porém, não basta a imagem 'una' do espelho para que o 'eu' se forme: é fundamental que a 'voz' do Outro intervenha e opere a mediação entre o sujeito e sua imagem especular. Daí a necessidade da mediação simbólica da alteridade para a constituição do sujeito, mesmo na vertente de sua 'unidade imaginária', fornecida pelo espelho.

²⁰ Ou seja, a temática retomada por Luigi Pirandello, em *Seis personagens à procura de um autor*, peça escrita em 1921 – e narrativa revolucionária – na qual seis personagens imaginadas por um escritor vêm bater à porta de um diretor de teatro pedindo para entrar em cena. Ou seja, as criaturas inquietam (a si mesmas e ao próximo) a tal ponto que acabam por ganhar vida e adentrar a realidade (ainda que metáfora da realidade psíquica) do criador. V., mais adiante neste capítulo, trecho da análise sobre o jogo especular que estrutura as relações entre a personagem e o narrador.

alienação. Tal processo se coloca tanto no plano social, quanto no plano psíquico. Socialmente, Macabéa ocupa um lugar claramente marginal, que, hoje em dia, denominaríamos o dos "excluídos", de uma miserabilidade movida a "cachorro quente", pensão suja e barata e sonhos de comer os deliciosos cosméticos dos anúncios, tão "capitalistamente" colecionados, em seu consumo de "cultura de sucata"²¹. Enfim, uma das linhas mestras de *A hora da estrela* é a "vida e a morte de uma pária social"²². Esmagada pela alta burguesia, a estrela explicita o silêncio também social que cala sua boca e esmaga seu corpo.

Quanto à alienação subjetiva, Macabéa aparece como personagem quase emblemática: vai vivendo sua vida sem nem se perguntar muito a que veio, como se ainda estivesse por acontecer o processo de subjetivação da personagem levado até as últimas consequências. Até o momento em que ela seria capaz de tomar nas próprias mãos as rédeas do destino, implicando-se como *sujeito* – não mais entregue a uma posição de *objeto* do Outro e das circunstâncias – e colocando-se face a seu desejo, assumindo-o e nele se implicando. Já Macabéa, "se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim" (HE, 31). Ou seja, cabe ao narrador a dupla função de ser detentor da "consciência de si" que falta à personagem e, ainda, de lhe dar a palavra, mesmo que hipoteticamente (ela "diria").

Macabéa tem a existência povoada pelo trabalho das 8 às 18h (ou qualquer horário regular), pela datilografia que não compreende, pelas relações sociais esgarçadas – tanto com a amiga quanto com o namorado –, a rádio e o cachorro quente que se repetem... Dois momentos da trama, entre outros, marcam claramente a passividade e a falta de reação de Macabéa: sua quase indiferença ao saber que seria despedida do emprego e por ocasião do rompimento de seu namoro por parte de Olímpico:

Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Tanto que (explosão) *nada argumentou* em seu próprio favor quando o chefe da firma de representante de roldanas avisou-lhe com brutalidade (brutalidade essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, rosto que pedia tapa), com brutalidade que só ia manter no emprego Glória. (HE, 31).

²¹ Nadia Gotlib, 1995, p. 469.

²² Vilma Arêas, 2005, p. 76.

"Foi então (explosão) que se desmanchou de repente o namoro entre Olímpico e Macabéia. (...) Diante da *cara inexpressiva demais* de Macabéia, ele até que quis lhe dizer alguma gentileza suavizante na hora do adeus para sempre". (HE, 73)²³.

Essa alienação traz em si algo de inquieto: um 'não sei de mim', inconsciente, na maior parte do tempo, mas pulsando e incomodando. Quando não mais é recalcado, vencendo as forças que levavam o conteúdo à exclusão do âmbito da consciência, 'explode' (vide as 'explosões' de Macabéia: expressão precisa para o 'retorno do recalcado', momento em que o recalcado vence a barreira da censura e acede ao campo do qual fora retirado) e o sujeito se confronta com sua falta: 'não sei o que sou, não sei quem sou'²⁴. A própria consciência desse não saber possibilita o germe de uma pergunta, não só quando se questiona a propósito de sua própria subjetivação ("quem sou?"), mas ainda quando busca saber sobre o sentido das palavras ("o que é?"). O 'não saber', coadunado ao 'não sentido', revela-se operador fundamental do *modo de ser no mundo* da personagem e aponta, em última instância, para o *não sentido* radical do *ser no mundo*: o mistério da vida ultrapassa qualquer possibilidade de entendimento. Macabéia é uma espécie de matéria viva na qual esse 'não saber' fundante não deixa de se presentificar – implicando o distanciamento do sujeito de qualquer possibilidade de alcançar algum sentido último e estável. Como diz Coutinho Jorge: "o despertar é impossível, deste são possíveis apenas momentos fugidios"²⁵. Macabéia é uma figura que, sob tal ponto de vista, condensa em si várias outras personagens clariceanas, como Ana (do conto "Amor") ou Laura (de "A imitação da rosa"), imersas no refúgio do *non sens* que se confunde com o profundo fascínio da realidade (como um cego mascando chicle ou a visão das rosas) e, ainda, a narradora de *Água viva*, que, ao repetir o impossível de dizer, almeja o absoluto da música e da pintura.

Havíamos destacado que o início da história de Macabéia se verifica com a cena de sua incompetência como datilógrafa, perdida que parecia estar entre as letras a serem copiadas. Entretanto, essa mesma personagem se revelará sedenta do sentido das mesmas palavras, perguntando continuamente 'o que é x?', 'o que é y?' (por exemplo,

²³ Grifos nossos.

²⁴ Cf. *A Hora da estrela*, p. 68.

"o que é que quer dizer 'élgebra' [sic]? (...) O que quer dizer rua Conde de Bonfim? O que é conde? É príncipe?" (HE, 61). Como se também no eixo da linguagem houvesse o embrião de um questionamento, desta vez indagação do ser sobre a natureza da linguagem e sua possibilidade de dar sentido ao mundo ou de construir uma mimesis da realidade.

Visualiza-se aí o esboço de uma subjetivação possível – no entanto, em sua vertente negativa – concretizada na visita à cartomante: a consciência de que sua vida era um "horror sem par". O processo de conscientização, porém, fica interrompido, na semente e na esperança de Cinderela, da fantasia cinematográfica, pois que ela sai da cartomante (alteridade que, paradoxalmente, lhe propicia a consciência do esvaziamento de sentido de sua existência ao lhe prometer uma vida gloriosa: "Só então vira que sua vida era uma miséria²⁶") e cai na armadilha da morte. Instante de saber, instante de brilho. No entanto, logo em seguida ocorre a queda no escuro do atropelamento; término abrupto do processo de questionamento mais intenso que acabara de se iniciar – fim e morte, outro nome do silêncio. Morrem personagem e narrador (não há mais história a narrar!), finda o livro.

Revedo o movimento de Macabéa, percebe-se que ela beira uma *alienação* fundante, marcada não só pela vertente social – sempre evidenciada pela crítica – mas também pela vertente que instaura o sujeito que se reconhece em uma imagem e permanece fixado nela, sem a ultrapassar a fim de construir a própria história como sujeito desejan²⁷. De início, Macabéa parece cativa do espelhamento e seu disfarce, o mais literal:

Ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de um não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço. No espelho distraidamente examinou de perto as manchas no rosto. Em Alagoas chamavam-se "panos", diziam que vinham do fígado. Disfarçava os panos com grossa camada de pó branco e se ficava meio caiada era melhor que o pardacento. (HE, 34).

²⁵ Marco A. C. Jorge, "Clarice Lispector e a experiência do despertar", p. 170.

²⁶ HE, 94.

²⁷ Cf. Lacan, *O seminário, livro XI*, 1973. Ver particularmente as lições de 27 de maio de 1964, 3 de junho de 1964 e 10 de junho de 1964, nas quais o psicanalista aborda a relação do sujeito com o Outro e aponta duas vertentes básicas: de alienação na alteridade e de constituição de uma certa autonomia e apropriação de seu próprio desejo.

Sem origem definida, "filha de não-sei-o-quê", a personagem carrega o visgo de tal alienação; imagem – presa no espelho – de algo "manchado", aliado a significantes difusos de sua origem: uns "panos" a cobriam. E para disfarçar essa que era sua marca, era necessário perder ainda mais as marcas de si mesma, esfacelar a imagem já tão tênue com "grossa camada de pó branco" no rosto.

A estrela surgirá, conforme antecipa o título da obra. Porém, o aparecimento de um sujeito se dará somente no instante preciso em que soltar seu último raiar de luz, em que a morte se aproximar e colorir de vermelho vivo e desejante sua imagem já quase sombra. Seguindo Lacan²⁸, não basta o Imaginário para dar conta de um sujeito desejante, é preciso que esse sujeito perpassasse as raias de seu desejo pela cadeia simbólica que irá nomeá-lo. É a partir disso que o ser se presentifica: "a personagem vislumbra a verdade, por meio do jogo associativo em que a palavra revela-se; e essa revelação comporta a realização do ser²⁹", que de incógnita passa a determinar-se através do nome³⁰.

Por analogia, poderia se dizer que a apreensão do próprio desejo por parte do sujeito não se dá em Macabéia, vinculada a uma alienação imaginária: "Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma." (HE, 31). Ao longo da narrativa, ela se mantém identificada a um modo de ser, "ser incógnita", não estruturando seu desejo em palavra, comportando assim o engano. Tal equívoco se explicita de maneira cabal no triste e hilariante "diálogo" entre Macabéia e Olímpico, caracterizado pelo narrador como "sempre oco" (HE, 66), no qual se seguem "pois és", "o quês" e "de quês" (HE, 58-63). Essa sucessão de mal-entendidos é tão emblemática da relação entre as personagens e tão em conjunção com nossa perspectiva, que não se pode deixar de citar um trecho revelador dessa dinâmica:

Ele: – Santa Virgem, Macabéia, vamos mudar de assunto e já!

Ela: – *Falar então de quê?*

²⁸ *Escritos*, sobretudo "Subversion du sujet et dialectique du désir".

²⁹ Lacan, *Seminário I*, p. 298.

³⁰ À guisa de exemplo, v. outros exemplos que percorrem a literatura. Dentre eles, a personagem do conto de Guimarães, "Palhaço da boca verde" que chega a captar a raiz do seu querer, resignificando um ato falho que cometera. No momento da morte, dá-se conta de que seu objeto de desejo era de fato a mulher que sempre estivera ali e para a qual na verdade ele nunca atentara, sempre julgando que o ideal fosse "a outra", a distante. Cf. Cleusa Passos, *Confluências. Crítica literária e psicanálise*.

Ele: – Por exemplo, de você.

Ela: – Eu?!

(...)

Ela: – É que não me habituei.

Ele: – Não se habituou com quê?

Ela: – *Ah, não sei explicar.*

Ele: – E então?

Ela: – Então o quê?

Ele: – Olhe, eu vou embora porque você é impossível!

Ela: – *É que só sei ser impossível*, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível?

Ele: – *Pare de falar porque você só diz besteira!* Diga o que é do teu agrado.

Ela: – *Acho que não sei dizer.*

Ele: – Não sabe o quê?

Ela: – *Hein?* (HE, 59³¹).

Em vários momentos, o desconhecimento é ainda claramente explicitado pela personagem ao afirmar não saber quem é ou o que é. Aqui surge a questão – será que, ao narrar uma Macabéa tão alienada de si própria, tão "fora" do mundo, Rodrigo não estaria, por um paroxismo, denunciando o cerne de incompreensível e de alienação que habita todo sujeito? Retorna, assim, a eterna pergunta sobre o ser e sua "essência", *Das Ding*, sempre almejada, mas jamais alcançada – nem pela literatura que busca "representar" o ser, nem pelo sujeito que "se busca" no infindável circuito do desejo. Um trecho do diálogo, dupla de monólogos desconexos, é particularmente explícito quanto a esse aspecto:

– Escuta aqui: você está fingindo que é idiota ou é idiota mesmo?

– Não sei bem o que sou, me acho um pouco... de quê? ... Quer dizer não sei bem quem eu sou.

– Mas você sabe que se chama Macabéa, pelo menos isso?

– É verdade. Mas não sei o que está dentro do meu nome (HE, 68).

³¹ Grifos nossos.

Na breve conversação, Macabéa enuncia, com todas as letras, "não sei bem o que sou", e, mesmo ante a tentativa de criar uma forma – embora efêmera – a partir de um nome, de dar contornos subjetivos ao ser, declina o resgate desse saber: "Mas não sei o que está dentro do meu nome". Há a busca das palavras e, mais, a busca do que está "por detrás das palavras". O que preenche o nome do ser que é Macabéa? O questionamento não deixa de ser irônico quando se sabe que seu nome está ligado à morte: macabeu é aquele "predestinado a morrer"³². O nome da protagonista sela sua relação com a história do povo macabeu e sua resistência anônima frente aos poderosos gregos – relação estabelecida não só pelo nome, mas também pela afirmação textual de que "a moça anônima da história" é "tão antiga que podia ser uma figura bíblica" (HE, 38)³³. De certa forma, macabeu somos todos nós, seres predestinados à morte – traço inexorável desta condição dita humana que, em última instância, nos leva a carregar para sempre uma semente do desamparo estrutural que nos habita. Macabeu, homem, humano: bicho de sangue temporariamente quente.

Macabéa não é morta por um carro qualquer, mas uma Mercedes, objeto idealizado e valorizado no âmbito social, cujo símbolo é bastante conhecido, emblema estelar da marca fetiche do capital. Temos aqui, assim, mais uma vez uma estrela e ainda nos deparamos com o fato de que ela é literalmente esmagada pela alta burguesia, da qual era excluída, de forma radical. Constantemente, essa dupla significante acompanha o destino de Macabéa: exclusão e alienação, social e psíquica. Como se a personagem fosse excluída da teia social e não houvesse, portanto, lugares bem delimitados (e confortáveis) que pudesse ocupar nos diversos vetores traçados no meio urbano. Inúmeras vezes tal alienação é entrevista pelo leitor – o narrador nos apresenta uma personagem que não sabe de si, prenhe de um não-saber absolutamente radical.

Uma única vez, no entanto, propõe-se a questão fundamental a respeito de seu ser. A reação não poderia ser outra: Macabéa fica absolutamente atônita: "Só uma vez se fez uma *trágica* pergunta³⁴: quem sou eu? Assustou-se tanto que parou completamente de pensar" (HE, 40). Tal questão lembra, justamente, a tragédia clássica (Clarice insinua-

³² Bíblia, Livro dos Macabeus.

³³ Há outras alusões a elementos bíblicos ao longo da obra, como uma referência a Moisés, quando o narrador se mostra novamente às voltas com a questão da palavra e seu poder: Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras – desde Moisés se sabe que a palavra é divina" (HE, 95). Neste trecho há ainda uma referência à concepção de que é a palavra que cria o mundo, tal como estabelecido já no princípio do Gênesis: "Disse Deus: haja luz; e houve luz".

nos?) que precipita a catarse³⁵. Macabéa pode sugerir, de certa forma, ecos de uma personagem trágica, 'predestinada à morte' – vítima 'inocente' que morre ao final, aquela que purga os males de sua época. No entanto, temos uma espécie de anti-tragédia. Na tragédia, o herói luta contra seu destino e, fugindo dele, o encontra: como Édipo que encontra e mata seu pai verdadeiro quando deixa seu pai adotivo, exatamente pelo medo de matá-lo. A tragédia revela a impotência do homem apesar de seu esforço. Já Macabéa sempre foi impotente e nunca teve destino, até seu oráculo erra: ela se encontra com o destino da outra. O herói nasce como estrela, revela sua potência em vida e, como bravo, sucumbe. Macabéa sucumbe quando nasce, e só revela sua potência na hora da morte, uma morte que nem era sua, mas é o momento em que vira estrela. Um se transformar estrela que é metafórico, amparado pelo caldo cultural que faz de mortos anjos e de anjos estrelas no céu.

No entanto, no romance o processo de deciframento do enigma do ser – movido pela trágica pergunta "quem sou eu?" – é suspenso, a única possibilidade parece ser a interrupção abrupta do pensamento. Mas isto se dá para a personagem. Quem 'herda' a inquietação é o narrador, que, não podendo escapar, é obrigado a lidar com ela (escrevendo?). Assim, logo em seguida, é Rodrigo que ocupa a cena e fala de si. Para logo depois retornar a Macabéa – como no vácuo deixado pela enigmática questão do outro, o narrador alterna o foco, passando do eu ao outro e assim sucessivamente, numa relação especular:

Mas eu, que não chego a ser ela, sinto que vivo para nada. Sou gratuito e pago as contas de luz, gás e telefone. Quanto a ela, até mesmo de vez em quando ao receber o salário comprava uma rosa.

Tudo isso acontece no ano este que passa e só acabarei esta história difícil quando eu ficar exausto da luta, não sou um desertor. (HE, 40)

Apesar do caráter de dicotomias contínuas entre o narrador e sua personagem, parece haver uma tentativa de complementariedade: ela é toda sem tensão, ele suporta todas as tensões. E, além disso, ao "não-saber" de Macabéa contrapõe-se a busca de saber

³⁴ Grifos nossos.

³⁵ Tal como enunciado por Aristóteles em sua *Poética*.

(encontrar, escrever) por parte de Rodrigo – há um "obscuro objeto do desejo"³⁶ que o tenta em algum lugar. Ele almeja "alcançar-se", "saber-se":

É o seguinte: ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois reduzira-se a si. Também eu, de fracasso em fracasso, me reduzi a mim mas pelo menos quero encontrar o mundo e seu Deus. (HE, 23)

E o faz via personagem:

Devo dizer que essa moça não tem consciência de mim, se tivesse teria para quem rezar e seria a salvação. Mas eu tenho plena consciência dela: através dessa jovem dou meu grito de horror à vida. À vida que tanto amo. (HE, 41)

O próprio nome de Rodrigo – do latim *rodriga*, estaca – deixa evidenciar seu papel de sustentáculo da narração. A forma de narrar continua sendo esparsa, mas ele estrutura e articula, pelo discurso, os vários signos da narrativa. Esse papel de articulação também só se torna possível a partir de seu posicionamento múltiplo e ambíguo (autor/narrador/personagem). Aliada a tal complexidade, há uma proposta dicotômica de autoria, que engloba o par narrador-autor: Rodrigo e Clarice, criando um nível a mais em nosso edifício "organizador". Ambos então se entrelaçam – Rodrigo em suas variadas funções, Clarice igualmente em múltiplas incursões narrativas, além das três vozes citadas no princípio, uma das quais a do narrador onisciente. A relação entre as várias vozes é fragmentada e propositalmente indicial no texto.

Entrelaçando-se sempre, por vezes na mesma frase, surgem diversas instâncias discursivas, cujo efeito imediato é a construção de uma narração enigmática. Nela, o 'eu onisciente' é invadido pelo 'eu pessoal' do discurso indireto livre e vice-versa. Por exemplo: quando Rodrigo faz em primeira pessoa uma questão genérica: "Pergunto (discurso mais subjetivo): toda história que se escreveu no mundo é história de aflições?" (discurso mais distanciado).

³⁶ Na esteira do filme de 1977 de Buñuel, de mesmo título.

Pode-se, porém, situar um eixo em que se sedimenta um paralelismo especular, no qual se cria uma identificação, por vezes mais tênue, outras mais colada, e por vezes passível de rompimento, entre Rodrigo e Macabéia. Constrói-se entre ambos uma relação de espelhamento, em que Rodrigo se compara à heroína constantemente. Por exemplo:

Apesar da morte da tia, tinha certeza de que com ela ia ser diferente, pois nunca ia morrer. (É paixão minha ser o outro. No caso a outra. Estremeço esquelético igual a ela.) (HE, 37)

Ou ainda:

Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás – descubro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. (HE, 18)

E até no desfecho do romance, momento crucial, em que contraditoriamente se anuncia a morte e a salvação de Macabéia, retorna a identificação: Rodrigo morrerá juntamente com sua personagem, objeto de sua escrita, razão e causa da própria existência:

Ah que vontade de alegria. Estou agora me esforçando para rir em grande gargalhada. Mas não sei por que não rio. A morte é um encontro consigo. Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto. O melhor negócio é ainda o seguinte: não morrer, pois morrer é insuficiente, não me completa, eu que tanto preciso.

Macabéia me matou. (HE, 103)

Fim de Macabéia, fim de Rodrigo, metaforicamente fim da autora (Clarice) algumas linhas mais adiante. Fim do romance.

uma perspectiva outra: a do leitor

Em *A Hora da Estrela* há um ininterrupto diálogo entre o narrador personagem-autor e o leitor. Rodrigo conversa com seu leitor, 'muito à vontade', compartilhando suas opiniões e emoções sobre Macabéa e o mundo. Podemos distinguir dois níveis de função com respeito ao "receptor": o leitor enquanto 'personagem' explicitada, inscrita no texto, interlocutor das interrogações lançadas pelo narrador e o leitor implícito, "extratextual". O leitor como personagem é designado pela segunda pessoa do plural: "Vós"; seu duplo seria o autor Rodrigo S. M. Logo na "Dedicatória do Autor (Na verdade Clarice Lispector)", esse autor se endereça a nós, instaurando um diálogo "metalinguístico" que se estenderá ao longo do romance. Leitor implícito e implicado. Já nesse momento, o "Autor" implica o leitor na narração: coloca-o em xeque, solicitando resposta para uma questão insolúvel, talvez, sem resposta:

Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós? (HE, 8)

O leitor é colocado – ironicamente? – como detentor de um possível saber que parece inatingível para o autor. Mas "saber" não basta – o narrador insiste em aproximar o leitor do cerne de Macabéa. É preciso que haja identificação entre leitor e personagem para que a narrativa se dê. Ao longo do romance, o narrador busca promover uma "implicação" do leitor com a coisa narrada:

E também porque se houver algum leitor para esta história quero que ele se embeba da jovem assim como um pano de chão todo encharcado. (HE, 48).

Os que me lerem, assim, levem um soco no estômago para ver se é bom. A vida é um soco no estômago. (HE, 100)

Há, ainda, momentos em que se intensifica o apelo ao leitor suposto e se dá uma espécie de comunicação no interior da própria narrativa, na qual se delineia um "diálogo virtual" entre narrador-autor e leitor, ou seja, questões diretas são explicitadas de modo a envolver o leitor nas malhas da narração.

Macabéa por acaso vai morrer? Como posso saber? E nem as pessoas presentes ali sabiam. (HE, 98)

O narrador-autor assume "não saber" o que irá acontecer e se questiona quanto a isso (e também a nós), estendendo a responsabilidade da composição para aquele que a assiste³⁷, ou ainda, num outro trecho, pergunta-se (portanto, também ao leitor) sobre a caracterização da personagem. Essas várias maneiras de implicar o leitor na narrativa englobam um primeiro enfoque conceitual do "leitor", direta ou indiretamente explicitado no (e pelo) texto. Na esteira da crítica, Umberto Eco, com seu *Lector in fabula*³⁸, teoriza um "segundo leitor", desta vez extratextual, denominado "leitor modelo", que participa do texto, mas é uma produção deste, não estando necessariamente presente em suas malhas concretas. A cada sequência textual básica, a cada trecho ou "capítulo" da obra, esse leitor conceituaria o que ele denomina um "capítulo fantasma", que serve de referencial para sua própria leitura e permite segui-la, construindo idealmente o universo erigido pelo autor.

Do ponto de vista da organização, *A Hora da Estrela* pode ser pensada em quatro grandes partes ou capítulos, sendo que a cada passo da leitura e a cada um desses eixos percorridos, o "leitor modelo" fantasiaria um capítulo, equivalente ao suceder da obra. Esses quatro "capítulos" do romance seriam: a digressão metalinguística inicial (na qual Rodrigo se apresenta e escreve sobre a dificuldade do próprio ato de escrever); a primeira parte da história, que englobaria a apresentação de Macabéa, com sua casa, trabalho e namoro; seu desfecho, no qual teríamos as três sequências finais – a ruptura com Olímpico, a consulta à cartomante e a morte por atropelamento; e, finalmente, um quarto capítulo apoiado na digressão metalinguística final, que termina com a morte da personagem e do narrador.

A cada um desses capítulos-sequenciais, o leitor, por seu turno, seria levado a construir capítulos especulares, que lhe permitiriam acompanhar a narrativa. Assim, após a digressão metalinguística inicial, ele fica numa atitude de expectativa em relação à fábula que se anuncia, a história da nordestina; anúncio, aliás, que não se cumpre no ato, sempre com a postergação do "contar". O leitor acompanha os passos e vivências de Macabéa ao longo da narrativa e no desfecho (na cartomante), espera,

³⁷ 'Assistir' também em suas várias acepções: ver, testemunhar; estar presente, comparecer; ajudar, auxiliar, socorrer; acompanhar...

juntamente com a personagem, um destino florescente. Nesse momento, o leitor é induzido ao erro, propositadamente, e sua interpretação do texto deverá então ser refeita quando do fechamento do romance. Finalmente, após a digressão do narrador-autor, o leitor delinea o desenlace da história de Macabéa e começa a antever a "morte" também do narrador e de si próprio enquanto leitor, uma vez que se opera a conclusão da obra enquanto escrita que termina por não haver mais objeto sobre o qual se debruçar.

outros textos: diálogos

Nessa obra, particularmente, o leitor permanece pulsante e ativo para vivenciar a história de Macabéa e outras que lhe são contadas. Ele é alvo de endereçamento de vários diálogos intertextuais. Clarice dialoga com outras obras, no mais das vezes, operando um jogo de subversão. Apontar esses diálogos com escritos da própria Clarice ou de outros autores, fornece elementos importantes para o eixo do trabalho, tanto do ponto de vista do silêncio quanto da autoria³⁹.

No tocante ao primeiro: por ocasião de um diálogo, mais ou menos explícito, estabelece-se uma orquestração da narrativa em várias vozes: o autor silencia a fim de permitir que outros autores adentrem o texto, para que outros falem ou "escrevam". Silêncio é aqui percebido na acepção de se calar para que outro tenha a palavra, num processo de transmissão do poder de enunciação que, no entanto, não é pleno, pois é a própria Clarice que faz uso da palavra do outro, 'incorporando-a' (literalmente) ao transformá-la em parte de seu texto, de seu *corpus*, estabelecendo uma tensão entre a palavra (sua e do outro) e o silêncio (igualmente, seu e do outro).

Tal conjuntura leva à questão da autoria, uma vez que esta se revela, da mesma forma, *partilhada*: o texto está na interface entre eu e outro, mas incorporado e reelaborado, torna-se do próprio autor em questão. Assim, no estabelecimento de elos com outras obras, realiza-se uma fragmentação da autoria, que migra de um polo a outro. No entanto, ao mesmo tempo em que ocorre tal espalhamento do topos autoral,

³⁸ Umberto Eco, 1979.

³⁹ Manteremos, portanto, o foco nesses aspectos, concernentes ao nosso eixo, sem abordar detalhadamente as relações de fundo entre os autores.

é o autor clariceano que articula as várias vozes, guardando a 'liderança de sentido'⁴⁰ da escrita. Temos, dessa maneira, uma tensão entre a fragmentação, por um lado, e a organização estruturante, por outro, em última instância sempre operada pelo autor do texto que se faz no momento presente. Há, ainda, uma outra tensão que se revela no movimento intertextual: a oposição entre a erudição do narrador e o desconhecimento da cultura institucionalizada de Macabéia. A personagem coloca-se do lado da ausência de palavras e "saberes", enquanto Rodrigo revela-se detentor do fio condutor da narrativa e maestro que orquestrará as diversas vozes autorais.

Em princípio, apontemos as relações de *A Hora da Estrela* com textos clariceanos e suas auto-referências. Entre elas, destaca-se a expressão "sopro de vida":

Fora buscar no próprio profundo e negro âmago de si mesma o sopro de vida que Deus nos dá. (HE, 101)

Tal expressão é recorrente em sua obra, sendo, inclusive, título do romance póstumo, escrito concomitantemente a esse. *Um sopro de vida* é um romance "outro", diverso em termos estruturais, mas cabe perguntar até que ponto estaria situado numa relação especular com *A Hora da Estrela*. Trata-se de uma obra na qual a questão pirandeliana retorna, apresentando-se o constante diálogo entre o Autor e sua personagem, beirando a temática da complexidade autoral de Clarice/Rodrigo na construção de Macabéia.

Outro possível eco intertextual vem do conto "A Cartomante", de Machado de Assis. Em ambos, a personagem da cartomante nos ludibria quanto ao instigante e seguro futuro anunciado. Somos iludidos e em seguida nos frustramos – a narrativa contraria a expectativa plantada. No entanto, não podemos deixar de atentar que essa é uma das atitudes clariceanas por excelência – nos fazer deparar com a realidade: vê-la seca e crua, sem enfeites, sem 'glamour', como ela mesma afirma pretender e como realiza em sua forma de escrita. O próprio Rodrigo faz essa afirmação ao anunciar a entrada de Macabéia: "Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples" (HE, 19) ou "Proponho-me a que não seja complexo o que escreverei, embora obrigado a usar as palavras que vos sustentam" (HE, 17).

⁴⁰ Cf. Laurent Jenny, "La stratégie de la forme", 1976.

Em tal forma seca e sem glamour, Clarice reverte a clássica expressão de Euclides da Cunha, substituindo a ideia de fortaleza do homem do sertão: "O sertanejo é antes de tudo um paciente" (HE, 79). Ser paciente remete a uma capacidade de tudo suportar, podendo relacionar-se com a *alienação* que já apontamos, na medida em que se trata de um ser que se conforma com comer cachorro-quente todos os dias de sua vida, com o destino e com o que os poderosos lhe impingem. No terceiro capítulo de *Os Sertões*, Euclides da Cunha afirma que "O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral". Já Clarice, pelo contrário, adjetiva a sertaneja Macabéa como fraca e portadora justamente do 'raquitismo' do qual a figura euclidiana estaria livre: "Nascera inteiramente raquítica, herança do sertão – os maus antecedentes de que falei. Com dois anos de idade lhe haviam morrido os pais de febres ruins no sertão de Alagoas, lá onde o diabo perdera as botas" (HE, 35). Nesse sentido, a autora contrapõe-se a uma visão algo idealizada do povo dos sertões e leva esse movimento a seu extremo, chegando ao polo oposto da crítica mordaz e irônica.

Nova ponte mnêmica e não explícita se faz com um texto que também conta a saga daqueles que partem do sertão em direção a outro lugar, menos ruim: *Vidas Secas*. Se não temos uma família de retirantes que vem "morrendo" ao longo do infinito caminhar, como no romance de Graciliano Ramos, há em *A hora da estrela* uma espécie de "saga de uma retirada". Macabéa, em termos bastante condensados, chega à cidade, aí (sobre)vive e morre.

Clarice estabelece ainda diálogos intertextuais que vão além da literatura brasileira. Criam-se elos, por exemplo, com Shakespeare e Dostoiévski. Do primeiro, apropria-se da expressão "Até tu, Brutus?", fala de Júlio César, na obra homônima, no momento da traição. Em Clarice é o narrador que coloca a questão para nós, leitores, implicando-nos de imediato na enunciação que fará a seguir, a respeito da morte de sua heroína: "Até tu, Brutus?! Sim, foi este o modo como eu quis anunciar que – que Macabéa morreu. Vencera o Príncipe das Trevas" (HE, 102). Questiona-se o próprio leitor quanto à sua implicação diante desse evento, a morte da nordestina. Assim como em *A paixão segundo G.H.*, o narrador interpela diretamente o leitor e o responsabiliza pelos elementos em jogo na trama. Você que me lê, onde está neste emaranhado? O que você faz ou deixa de fazer?

Quanto a Dostoievski, aparece literalmente o título de uma de suas obras, *Humilhados e ofendidos*, numa clara referência ao estatuto de Macabéa. Esta se aproxima em vários aspectos de Nelly, a personagem da obra russa, na qual "nenhuma das personagens se isenta da humilhação e ofensa, quer no plano afetivo, por meio de desentendimentos familiares ou pela discriminação social. Na esteira da trama dostoievskiana, *A hora da estrela* apresenta personagens que comungam semelhantes conflitos. Mesmo porque esta triste narrativa enunciada por Rodrigo S. M. já fora lida como paródia de melodramas românticos. E *Humilhados e ofendidos* arquiteta-se à maneira das histórias folhetinescas⁴¹". Além desses aspectos concernentes à caracterização das personagens e à composição formal, as obras entrecruzam-se também num nível metalinguístico mais amplo. Tanto Rodrigo S. M. quanto o narrador de Dostoievski discutem, de certa forma, a posição do escritor perante a realidade e seu papel social. A personagem Ivan Pietróvitch é um escritor que narra as mazelas de seu tempo, assim como Rodrigo: "Há poucos fatos a narrar e eu mesmo não sei ainda o que estou denunciando (HE, 35)"; "Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia (HE, 38)".

Tanto em *Humilhados e Ofendidos* quanto em *Crime e Castigo*, o autor 'denuncia' o ser humano rebaixado e desgastado, condenado à solidão e à dor. As cores fortes de Dostoievski traçam um panorama cru da tragédia do homem, submetido às mazelas do destino e das condições que o cercam. À primeira vista, identificamos a personagem clariceana a esse elenco de sofrimentos e desgraças. No entanto, novamente pela via de uma certa ironia, Clarice desvia sua rota do que poderia apontar para uma "história lacrimogênica de cordel" – Macabéa, ao se deparar com o livro na mesa do chefe, começa a trincar o véu de alienação no qual está imersa, intuindo seu estatuto social, para, em seguida, encaminhar-se na direção oposta. Ao ler o título do livro, fica

⁴¹ Ricardo Iannace, *A leitora Clarice Lispector*, p. 123. Em outro trecho, Iannace aponta aproximações entre as personagens dos dois romances e destas com Clarice: "Sabe-se que a autora de *A hora da estrela*, tal como Nelly e Macabéa, conviveu em menina com a pobreza. Filha de judeus emigrados da Ucrânia, a família desembarcou em Olinda após longa viagem. Sabe-se também que seu pai fixou residência em Recife, trabalhando como mascate. E que Clarice, em criança, partilhou junto às duas irmãs mais velhas o sofrimento de ter em casa uma mãe doente, falecida quando a escritora contava apenas nove anos" (p. 121-122). Outro ponto muito peculiar é o fato de que, assim como Clarice (que já estava doente ao escrever esse último romance publicado em vida), a personagem/escritor de Dostoievski também estava condenada à morte e então, nesse momento, decide narrar a história de sua vida (cf. idem, p. 118).

primeiramente absorta, refletindo muito, para depois concluir que não, não deseja o livro que chegara a almejar, pois jamais alguém a ofendera (HE, 50)⁴².

Apontemos um último elo analógico importante para se perceber uma das tradições composicionais na qual se insere Clarice: a saga de Macabéa e o percurso de *Dom Quixote*⁴³. Guardadas as diferenças, alguns traços podem lembrar Cervantes, uma vez que se revelam ressonâncias notadamente estruturais do grande romance espanhol. No eixo composicional encontramos uma analogia possível entre o narrador de Quixote e o de *A hora da estrela*: o foco se parte e as instâncias narrativas se multiplicam. E como Cervantes, Clarice chama o leitor a participar da obra. Há uma certa dissolução do mecanismo de composição ficcional uma vez que ela explicita sua personagem-autor Rodrigo S. M. que também se dirige a seus leitores, assim como Cervantes, que se dirige a seu "desocupado leitor". Cervantes, num tom irônico, insta o leitor a trabalhar, a não mais se colocar passivamente diante do entretenimento das novelas de cavalaria. De maneira próxima opera Clarice, ao obrigar o leitor a se deparar com a questão da nordestina, da própria existência de Macabéa. Ainda num nível metalinguístico ocorre tal incitamento, desde o início da obra: a autora lhe dá treze títulos. O leitor que escolha o que quiser, podendo até mesmo criar um 14º, 15º e assim sucessivamente.

Clarice parece também brincar com a voz da providência: a Fortuna ou o destino transformam-se em seu contrário num jogo de oposição entre as previsões da cartomante e as reviravoltas da narrativa. Também esse eixo é relativizado: a cartomante de Macabéa não está errada – ela realmente encontrou um homem rico e loiro em seu futuro. No entanto, a interpretação moderna é agora outra: o homem mata. Ele não vem salvar a heroína de seu ingrato destino, tal qual Cinderela ou a Bela Adormecida, mas eliminá-la, reiterando mais uma vez a "verdade" da Fortuna: macabeu: predestinado a morrer. O príncipe agora é aquele que atua o destino – aquele que não mais está escrito em caracteres glamourosos ou grandiosos. Macabeu e imigrante, duas das marcas que pesam sobre nossa protagonista. O destino do imigrante por vezes pode ser o da peregrinação errante que, no entanto, sempre

⁴² Trecho que será retomado mais adiante neste capítulo, no tópico sobre 'alienação e exclusão' em Macabéa.

⁴³ A discussão que se segue começou a se delinear a partir do estudo do romance de Cervantes e foram decantadas por duas palestras de Erwin Torralbo Gimenez na FFLCH/USP sobre *Dom Quixote*, em março e abril de 2001.

parece estar fadada ao retorno à origem, "o regresso à terra natal"⁴⁴ ou, poderíamos abstrair, ao lugar de origem, sua condição de nordestina e pobre.

Como contraponto – esperado, naturalizado inclusive – Macabéa busca como ideal de eu encarnado, modelo identificatório, a figura de Marylin Monroe, estrela de cinema inacessível e loira. É, de fato, um referente insólito para sua condição de imigrante nordestina, com cara murcha e manchada – quase o oposto da imagem exuberante da diva arquetípica. Ela não deixa de atuar, em certo sentido, na representação do imaginário brasileiro. O Brasil se ilude com o cinema americano, num processo de alucinação nacional que se dá na década de 30 e se transforma numa febre nos anos 50⁴⁵. Clarice encontra-se no bojo desse processo, no seio do 'milagre econômico' brasileiro, porém numa posição já desencantada. Como autora atenta a seu tempo, antevê que todo o universo estrangeiro, fascinante para o brasileiro, é mera ilusão: não é possível ser igual ao outro – identificar-se com o ideal.

Muito pelo contrário, o encontro com o sonho antevisto na bola de cristal se verifica por via da destruição: o "gringo" vem, forte, poderoso, protegido por seu carro, e mata a nordestina. E depois continua seu caminho, intocável. A representação do brasileiro ocorre por hipérboles: Macabéa já é, em primeiro lugar, predestinada a morrer, além de agregar todas as anti-características do ideal almejado: nordestina, feia e pobre. Mas não há saída: ou Macabéa – a anti-Marylin – ou Glória – o arremedo algo grotesco da loira estrela de cinema. Isto é, o ideal exteriorizado não serve mais como imagem refletida no espelho: revela-se o choque entre o modelo de referência do mundo interior e o crueza devastadora do mundo exterior. Macabéa não alcança propriamente essa dicotomia ao longo do texto e não a problematiza; ao contrário: é atingida por um flash de consciência do seu estatuto 'miserável', cria expectativas 'quanto ao futuro', "ousa ter esperança", para logo depois receber um fim trágico.

⁴⁴ Berta Waldman, *Entre passos e rastros*, São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 92.

⁴⁵ Notemos que, em linhas gerais, já aí se delineia a 'identificação' do Brasil com os ideais da cultura americana. O slogan vigente era "50 anos em 5": havia uma noção de se recuperar um suposto atraso na velocidade do desenvolvimento econômico e alcançar nosso modelo idealizado o mais rápido possível. Ocorre a entrada do automóvel americano no mercado brasileiro, como símbolo de inúmeros outros produtos que irão constituir o Brasil num apazível mercado consumidor de mercadorias e cultura americanos. Daí se segue, no âmbito cultural, o surgimento da bossa nova, mistura emblemática desse ideal: samba + jazz. Antropofagia? A intenção era (e continua) ser americano. O cinema de Hollywood está aí, nas ruas, as loiras e os seios artificiais também.

A trajetória do herói passa ao largo de uma implicação subjetiva, colocando-se em uma posição de exterioridade em relação ao mundo. Macabéa segue sua existência defendida da eventual angústia frente à consciência do estatuto de sua vida, ancorada que está por seus ideais sustentadores: o sonho de estrela e o cinema americano. No entanto, se a personagem não se problematiza, no sentido clássico do herói do romance, é porque esse nódulo problemático foi deslocado para a narração: o narrador é que é foco da subjetivação questionadora e inquiridora do estatuto do seu ser. Há um olhar empático do narrador Rodrigo para com sua personagem Macabéa: a dicotomia é entre o narrador consciente e a personagem ingênua. Isto é, ocorre um deslocamento da problematização do "herói" (anti-herói) para o narrador. Revela-se, assim, a compaixão do narrador para com Macabéa porque, de fato, Rodrigo se identifica com ela. No entanto, mantém-se o descolamento total entre os olhares do narrador e da personagem, ele é consciência e questionamento de sua posição, ela é ingenuidade e perdição entre as palavras. Somente no final é que se realiza um cruzamento de perspectivas: as impossibilidades apresentadas a Macabéa são as mesmas para o autor e o narrador. Quando este enuncia 'também vou morrer pois Macabéa me matou' reconhece que é vítima do mesmo drama.

O sujeito teria inicialmente a tendência a se refugiar numa visão de mundo idealizada e plena, na qual a estruturação ordenada e coesa estivesse presente. No entanto, tal ideal não se sustenta, é sempre ilusório, notadamente em alguns períodos da história⁴⁶. Macabéa 'resiste' a essas verdades (da parcialidade) e à pluralidade instável das novas estruturações de mundo com as quais se depara, ou seja, não se trata propriamente da história de um sujeito que se questiona e se desconstrói – tal como o herói problemático do romance do século XIX. É somente na visita à cartomante que é revelada a Macabéa a pobreza de sua existência e que se delineia uma possibilidade de consciência. Anteriormente a essa tomada de consciência, o sujeito vivia imerso na identificação com um ideal quase delirante, construído a partir das valorações de seu tempo.

⁴⁶ Teríamos, assim, uma perspectiva de "totalidade" – no sentido conotado por Hegel em sua *Estética* – na qual ela já não é mais possível. Tal viés de realização total revela-se um sonho desvairado do sujeito sonhador, imerso que está no mundo decadente do Meio-Dia espanhol, penumbrismo que se segue ao Siglo de Oro – no caso do Quixote – ou no final do século XX, em que o anti-humanismo já havia revelado o fracasso dos ideais humanistas centrados no domínio da consciência e na fé iluminista na razão empreendedora e articuladora de um novo mundo ordenado (ver discussão no capítulo 2).

A estrela Macabéa não deixa de estar mediada pelo ideal do cinema hollywoodiano⁴⁷: "Sabe o que eu mais queria na vida? Pois era ser artista de cinema (HE, 65)". A atriz ou ator de cinema é uma das faces do herói contemporâneo, 'pop star' em toda sua excelência. Note-se aqui a ironia profunda do texto clariceano pois, ao sonho cinematográfico do rico príncipe encantado – estrangeiro alourado de olhos azuis – segue-se a cena do atropelamento e morte, isto é, ao sonho se contrapõe a áspera realidade. O cinema é uma rica metáfora para essa trajetória. Cinema e sua tela, cinema e seu enquadramento. Justamente aí reside a questão da nordestina excluída: falta-lhe a tela de cinema que a constituiria estrela, contudo, mais do que isso, falta-lhe a tela onde ela poderia se projetar e assim desenhar seu contorno, falta a tela que dá enquadre ao sujeito.

uma certa juntura:

as grandes linhas temáticas da estrela

A retomada dos pontos nodais de *A Hora da estrela* procura levantar de forma mais ampla as questões básicas trabalhadas pelo romance. Podem-se extrair do texto quatro grandes linhas temáticas, que vão se bifurcando como uma estrutura fractal quanto mais nos aproximamos delas. A primeira trata da constante tensão entre a vida e a morte, o sim e o não, e, aliada a esta, a questão de uma energia vital constituinte da matéria, de uma 'pulsão de vida' fundante do ser que se oporia à 'pulsão de morte'. A segunda aborda a questão da alteridade x identificação, as identificações com o mesmo *versus* o encontro com o absolutamente Outro – na qual se inseriria a questão do feminino, também presente no texto. Uma terceira linha explora a região limítrofe e marginal da indagação anterior e trataria da questão da alienação e da exclusão, que se colocam tanto no plano social quanto no psíquico. Perpassando todas essas linhas, impõe-se a questão da linguagem, que circula tão amplamente na obra em sua relação com a escrita e a palavra que a constitui.

Enfoquemos a primeira. A constante **oposição vida/morte**, que corre em paralelo à oposição dos termos correspondentes – sim/não – já surge desde a primeira linha do

⁴⁷ Ideal do cinema que, notadamente no pós-guerra, 'Anos dourados', explodiu com todo seu vigor na formação do imaginário idealizado da cultura de massa, tal como vivenciamos até os dias de hoje.

romance: ele começa e termina com um "sim", embora entremeado de "nãos" e negatividade. Numa narração formal, o início do texto apresenta uma tonalidade historicizante e quase bíblica:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim ⁴⁸. (HE, 15)

No final, surge novamente o "sim", embora formalmente diferente, com um autor participante, numa narração mais 'subjativada', na medida em que ocorre 'implicação' do próprio narrador ("eu também") em seu relato e nas consequências de suas reflexões:

E agora – agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?!
Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.
Sim. (HE, 104)

Em linhas gerais, sobrevoando esse percurso, seria possível propor uma interpretação ontológica para o romance: partindo da formação do universo, termina na morte do ser humano, sequência e lei da vida. No nível da escrita, poderíamos traçar a hipótese de que a estrutura circular da obra, ao começar e terminar com um 'sim', levaria o leitor à "releitura", em busca do início do movimento, que, no entanto, se perpetua⁴⁹. Numa análise mais fina, trata-se de discernir a forma com que essa vida é afirmada. Mesmo a ênfase recaindo sobre aquilo que diz "sim" à vida, é inescapável perceber que a questão imediatamente anterior beira à morte – lembrança que o autor havia, por momentos, esquecido, mas que ressurge constante e surpreendentemente.

Porém, a força vital é reafirmada. Aliás, movimento bastante clariceano, o da afirmação da vida a despeito de qualquer coisa – por diversos momentos, no romance, aparece esse apego à coisa viva, além de se observarem expressões conhecidas por

⁴⁸ Seguindo ainda os passos de Nietzsche, que enunciara que, para o universo existir, teve que haver um sim (cf. Nietzsche, 2005).

⁴⁹ Não é tanto o texto que é cíclico, mas a vida: de tal coisa vieste, a tal coisa voltarás. Metaforicamente, tal movimento se aproxima da estratégia de Mallarmé que, no *Lance de dados*, remete o leitor ao início. Trata-se, diferentemente do romance, de um poema "gráfico", que pode ser relido muitas vezes.

terem se tornado títulos de suas obras: "sopro de vida", "água viva", "veia no pulso": "Embora só tivesse nela a pequena flama indispensável: um sopro de vida" (HE, 48); "Fora buscar no próprio profundo e negro âmago de si mesma o sopro de vida que Deus nos dá" (HE, 101). Em *Água viva*, o deslumbramento pela vida também está presente de modo explícito: "Esta é a vida vista pela vida. Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa" (AV, 15).

Em uma personagem tão "murcha" quanto Macabéia, de óvulos igualmente "murchos", há a força da vida que se superpõe e alimenta a resistência do ser: "era realmente de se espantar que para corpo quase murcha de Macabéia tão vasto fosse o seu sopro de vida" (HE, 73). Uma vida a priori frágil e vulnerável se mostra permanente, resistente. É como se houvesse sempre um inexorável movimento de resistência da vida que insiste em se perpetuar. E esse "ser vivo" tem ainda a capacidade de percepção da força da existência: "Macabéia entendeu uma coisa: Glória era um estardalhaço de existir" (HE, 74). Inclusive na hora da morte, a vida ainda se debate. O narrador tenta apegar-se à vida, mesmo ao pregar-lhe a peça inevitável do fim:

Rezem por ela e que todos interrompam o que estão fazendo para soprar-lhe vida (...) Eu poderia resolver pela caminho mais fácil, matar a menina-infante, mas quero o pior: a vida. Os que me lerem, assim, levem um soco no estômago para ver se é bom. A vida é um soco no estômago. (HE, 100)

A vida pulsante aproxima-se de uma energia vital, de uma metáfora da natureza, um outro aspecto recorrente em Clarice⁵⁰; ou, como nomeia Hélène Cixous, "a arte de manter vivo", que se estende a "tudo que existe, incluindo o inanimado"⁵¹. No entanto, em Macabéia, tal pulsão de vida⁵² se manifesta de forma bruta, não elaborada, novamente alienada. Ao mesmo tempo em que ela nos é apresentada como uma "virgem inócua" (HE, 18), de "pequenos óvulos tão murchos" (HE, 41), há uma certa sensualidade que se insinua de/e para seu ser, marcando-o inevitavelmente: "seu sexo era a única marca veemente de sua existência". (HE, 84) No entanto, era uma sensualidade sempre ignorada, alienada do próprio eu:

⁵⁰ Nadia Gotlib, 1995, p. 466.

⁵¹ "Reaching the point of wheat, or A Portrait of the artist as a maturing woman". In: *Remate de males*, 1989, op. cit., p. 50-51.

⁵² Cf. Freud, "Além do princípio do prazer" (1920).

Macabéa, esqueci de dizer, tinha uma infelicidade: era sensual. Como é que num corpo cariado como o dela cabia tanta lascívia, sem que ela soubesse que tinha? Mistério. Havia, no começo do namoro, pedido a Olímpico um retratinho tamanho 3x4 onde ele saiu rindo para mostrar o canino de ouro e ela ficava tão excitada que rezava três pai-nossos e duas ave-marias para se acalmar. (HE, 73)

Há, em Clarice, a constante afirmação radical dessa "coisa" que pulsa, que é viva e vívida. No entanto... essa é apenas uma face da moeda: a morte permeia igualmente todo o texto, seus eventos e caracteres das personagens, numa forma peculiar de contrastar os opostos em constante tensão.

Alguns índices já nos apontam a insistência da morte, da negatividade, do 'não', tais como a promessa ironicamente feita a "Nossa Senhora da Boa Morte" para que a vida da criança sem nome, que era Macabéa, vingasse, reafirmando-se a metáfora de seu nome ("predestinada a morrer"), aspecto antecipador do final da protagonista. De modo paradoxal – pois que, por momentos, prenhe de excitação e vida – Macabéa parece não ter propriamente "vivido", não ter experimentado com todo seu ser os impactos da existência. Não ganhou sequer uma agonia, pois não parece ter sentido (ou tido tempo de sentir) o sofrimento. Só um tempo vazio, um limbo, até que o atropelamento lhe devolve a sina. Diz o narrador a propósito de sua personagem (e aí se implicando):

Tinha predileção por mulher enforcada ou que levava um tiro no coração. Não sabia que ela própria era uma suicida embora nunca lhe tivesse ocorrido se matar. É que a vida lhe era tão insossa que nem pão velho sem manteiga. (...) Ah pudesse eu pegar Macabéa, dar-lhe um bom banho, um prato de sopa quente, um beijo na testa enquanto a cobria com um cobertor. E fazer que quando ela acordasse encontrasse simplesmente o grande luxo de viver. (HE, 71)

Nessa linha temática, podemos ainda enfocar a *negatividade* da qual Macabéa é imbuída, delineada na obra pela extensa repetição de basicamente três eixos em que o "não" se faz presente: o seu não ser, seu não saber e seu não ter. Primeiramente, o eixo do *não ser*: Macabéa "não era para ninguém", não era menina, mas também não

era mulher – o feminino praticamente escorre por entre os dedos. Também não "sabia bem o que era" e ainda não "era débil mental" ("era neurótica") – o que se alia à sua alienação primária, de quem nem ousa fazer abertamente a pergunta 'quem sou eu', tal como discutido anteriormente.

Quanto ao *não saber*, a personagem ancora-se basicamente no incompreensível da vida e num alheamento concretizado na ideia de como fazer para vivê-la, num total desconhecimento da realidade e de si mesma. Como se Macabéia atuasse em seu modo de ser, tal qual filha obediente, a máxima clariceana: "Não se preocupe em 'entender'. Viver ultrapassa todo entendimento". Assim, o "não saber" ronda sua existência: "não sabia que era infeliz", "não sabia enfrentar a realidade", "não sabia quem era Ele", "não sabia o significado das palavras" etc. O narrador chega, inclusive, a pôr em xeque a auto-consciência da protagonista de se situar como sujeito propriamente humano: "Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro" (HE, 34).

Em relação ao *não ter*, Macabéia "não tinha nada" – trata-se de uma não apropriação do mundo nem de si mesma: não tinha reflexo no espelho, não tinha encantos, não tinha nome até um ano, tinha sonhos, porém "vazios", quase não tinha seio, parecia não ter sangue, não tinha a quem beijar (e assim só lhe restava beijar a parede), não tinha história, não tinha passado, não tinha futuro, somente um presente mal conformado... Enfim, segundo o narrador, em sua intransitividade absoluta:

(Há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a moça não tinha. Não tinha o quê? É apenas isso mesmo: não tinha.) (HE, 32)

Se a protagonista parece estar envolta nesse véu da negatividade, como se faz possível a relação com o outro? Tal **questão da alteridade** perpassa toda a obra clariceana. E devemos ter em mente de início que estamos sempre lidando com o par antinômico alteridade/identidade: ou nos deparamos com o Outro, aquele que é simbólica e estruturalmente diverso, ou nos identificamos imaginariamente com o mesmo; ou nos chocamos com o *outro* e aí ocorre uma primeira sensação de estranhamento, de contato com o diferente, ou nos relacionamos com o *semelhante*, fazemos um "duo" com o outro imaginário, por meio de uma identificação. No entanto,

esses lugares não são excludentes, pois a "construção fantasmática de um sujeito⁵³" à procura de seu próprio 'modo de ser' é um processo no qual o idêntico se forma a partir da alteridade radicalmente outra.

Nessa tensão, Macabéa parece situar-se basicamente apenas como componente de uma relação imaginária que sempre necessita buscar no alheio sua imagem e seu contorno. Segundo o narrador, ela era "oca", não tinha estofo, ponto próprio de sustentação; era preciso, então, estruturar-se basicamente através desse Outro, função simbólica da alteridade que é ocupada por várias personagens no decorrer do texto. As mais fundamentais, na sua parca existência, foram a tia, a amiga Glória, o chefe Seu Raimundo e o namorado Olímpico, enumeradas pelo próprio autor:

Este mundo fora composto pela tia, Glória, o Seu Raimundo e Olímpico – e de muito longe as moças com as quais repartia o quarto. Em compensação se conectava com o retrato de Greta Garbo quando moça. (HE, 77)

Sigamos mais de perto tais "conexões". A tia torna-se "única parente sua no mundo"(HE, 35), sua única tábua de salvação. Seu Raimundo e Olímpico são as duas únicas representações da figura masculina que a esvoaçante Macabéa pôde ter. E então agarra-se a elas com o frágil desejo que é capaz de sustentar e com mirabolantes esperanças, como a de noivado e casamento.

Já com as *figuras do feminino*, as relações se problematizam de outra forma. As colegas de quarto, todas 'Maria', empregadas nas lojas Pernambucanas: as três Marias, talvez, estrelas tão cadentes quanto Macabéa. No tocante à Glória, a relação que se estabelece é mais complexa. Além de algo oca, Macabéa não havia se situado enquanto mulher, 'virgem murcha' que era. Ou, como diz o narrador: "A mulherice só lhe nasceria tarde" (HE, 35). Mesmo quando tenta marcar seu corpo com um signo do feminino, o gesto extrapola a intenção num exagero risível e a personagem beira o grotesco: os contornos do batom ultrapassam os limites dos lábios: "Depois de pintada ficou olhando no espelho a figura que por sua vez a olhava espantada. Pois em vez de

⁵³ Judith Rosenbaum, *Metamorfoses do mal*, op. cit., p. 52, ao apontar a busca de configuração de uma 'identidade' como uma questão central na obra clariceana.

batom parecia que grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em plena boca". (HE, 75)

Assim, Macabéa não havia desenhado os contornos de seu ser enquanto sujeito desejante e enquanto mulher – os signos da feminilidade lhe eram quase que impostos do exterior e "tomados emprestados" de símbolos clássicos do feminino, como Marilyn Monroe, Greta Garbo, ou de outra personagem mulher, esta sim "espalhafatosamente" viva: Glória. A moça serve de base identificatória para Macabéa e lhe fornece os signos do feminino; afinal, era Glória sua "conexão com o mundo" (HE, 77). Macabéa não havia esquecido a frase de um ideal ouvido quando muito moça: "gordura é formosura" – talvez por isso sua amiga ocupasse esse lugar de ideal para o frágil e magro 'eu macabeano', com tão pobres elos aos quais se ligar.

E como a personagem, tão "assujeitada", alienada de si, estabelece alguma relação com o outro? Não só o próprio ser de Macabéa, mas também a relação com Olímpico é algo murcho, esvaziado, destituído de um movimento mais apaixonado: seus encontros eram sempre "chuvosos" e o namoro "ralo". A relação sem élan, como "cabelo na sopa", contrasta no entanto com o glamour e a sedução explícitas das estrelas de cinema citadas e tão admiradas por ela. Ainda nessa vertente, devemos notar os estatutos sexuais das três "personagens" principais da história: o narrador é homem; o autor (na verdade Clarice Lispector), mulher; e a protagonista, de "aparência assexuada" (HE, 42). Se tivéssemos uma língua que comportasse o neutro (como alemão ou latim), cada um deles mereceria um tipo de artigo: masculino, feminino e neutro.

Apesar de o próprio narrador enunciar as personagens básicas que servem de possível reflexo no espelho identificatório de Macabéa, omite uma peça chave: ele próprio. A protagonista sustenta-se basicamente a partir do autor-narrador, que desenha seus contornos, funciona como apoio para a personagem sempre vagante. Entretanto, agora podemos acrescentar que não só Rodrigo sustenta sua protagonista, como ela também cumpre a função de um polo imaginário de identificação para ele. Assim, uma das camadas dessa relação narrador – personagem é sua dualidade e especularidade. No início do romance, tal paralelismo é várias vezes descrito, justamente no momento em que Rodrigo se prepara para dar à luz Macabéa. À guisa de exemplo, citamos dois dentre eles:

(...) ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás – descubro eu agora – *também eu* não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. (HE, 18)

Pois a datilógrafa não quer sair dos meus ombros. (...) Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um ruflar de tambor – *no espelho aparece o meu rosto* cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos. (HE, 28)⁵⁴

Assim, no princípio do texto, ao nos falar pela primeira vez de Macabéa, o narrador se mostra identificado a ela: também eu me criei no Nordeste, também eu não faço falta a ninguém, também eu... Mais no final, o processo se inverte: Rodrigo se despoja das vestes de sua personagem: "Nestes últimos três dias, sozinho, sem personagens, despersonalizo-me e tiro-me de mim como quem tira uma roupa" (HE, 85).

Na esteira desse viés da alteridade, coloca-se reiterada e constantemente outra temática, já sublinhada ao longo dos demais tópicos: a **questão da alienação/exclusão**. Frente à alteridade radical – quando o Outro com o qual o sujeito se depara é do reino do absolutamente diverso e nenhuma mediação parece ser possível – o sujeito pode permanecer numa posição de exclusão, como peça solta e vagante de um sistema. E com Macabéa, a exclusão se constrói desde a infância:

Às vezes lembrava-se de uma assustadora canção desafinada de meninas brincando de roda de mãos dadas – ela só ouvia sem participar porque a tia a queria para varrer o chão. (HE 40-41)

Nessa cena, temos uma imagem quase perfeita do processo de marginalização que sofre a protagonista: o mundo parece se estruturar como um círculo fechado ao qual ela não tem acesso. "Participação vedada a estranhos" – e ela permanece, então, quase calmamente ocupando a posição de estranha, estrangeira, *aliens* – "fora de lugar".

Compõe o quadro outro dado importante: sua própria ignorância da exclusão, ou, de acordo com outra abordagem, ela jamais atinge uma autêntica "consciência de classe".

Mesmo ao desejar, discretamente, um livro que vê exposto, *Humilhados e ofendidos*, deixa o desejo de lado, afinal, depara-se com a inutilidade do protesto. Enfim, está excluída e, ironicamente, alienada de tal processo:

Mas 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. (HE, 50)

Pode inclusive pensar, ideologicamente, que "o mundo é assim". Há, aliás, uma organização que a ultrapassa: "tudo o que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar?" (HE, 50). No entanto, a exclusão é levemente entrevista por ocasião do dia que passa na farta casa de Glória: "Foi talvez essa uma das poucas vezes em que Macabéa viu que não havia para ela lugar no mundo" (HE, 80). A situação se repete na consulta à cartomante: ao imaginar o futuro brilhante, começa a se dar conta do presente miserável no qual deixa passar sua rotina.

A alienação psíquica da personagem reforça-se, ainda, na afirmação segundo a qual ela é um ser que "vive num limbo impessoal" ou "numa espécie de atordoado nimbo, entre céu e inferno. Nunca pensara em 'eu sou eu'" (HE, 45). O jogo linguístico que brinca com limbo e nimbo não deixa de ser significante: o narrador se vale do deslocamento e da condensação entre "nimbo" (névoa) e "limbo" (lugar de espera, expectativa antes do Céu ou Inferno). A ideia de limbo é muito precisa para Macabéa, espécie de natimorta; e limbo é também o lugar para onde vão as almas de crianças mortas que ainda não foram batizadas.

Ou seja, Macabéa quase não saiu do enevoadado da placenta para respirar a vida. Nesse sentido, podemos situar a personagem como uma anti-Lóri⁵⁵, pois não sofre tensões e assimilações que poderiam questionar sua relação com o mundo e fomentar uma nova:

⁵⁴ Grifos nossos.

⁵⁵ Personagem de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), que, como o título indica, vivencia experiências de assimilação e reelaboração da realidade na qual está inserida (além de percorrer um caminho de descoberta pelo reino do desejo e do prazer).

Macabéa não parece experienciar nenhum processo de aprendizagem de si que passaria necessariamente pelo outro (tal como vivenciado pela protagonista do romance clariceano *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*).

Uma única vez se pergunta – "quem sou eu?" e se assusta enormemente. E quando é confrontada com a questão do futuro, de grande amplitude em sua vida, simplesmente fica atônita e não sabe o que dizer:

- Diga-me uma coisa: você pensa no teu futuro?

A pergunta ficou por isso mesmo, pois a outra não soube o que responder. (HE, 78)

Conforme já sublinhado, na maior parte do tempo a protagonista vive imersa no reino do não saber de si. E quando o "não saber" é posto em xeque e as defesas se trincam, algo a incomoda – Macabéa então sente dor. Embora pareça saber muito pouco como lidar com ela. A saída estaria, então, em efetuar uma equivalência entre dor da alma e dor do corpo. Frente ao sofrimento psíquico, a única solução vislumbrada se torna um comprimido de aspirina, "para eu não me doer" (HE, 75).

Finalmente, temos a vertente da **metalinguagem**, constatada pela própria organização da obra: um narrador nos declara que contará a história de sua personagem e que invade quase tranquilamente os três papéis estruturais da narrativa: autor, narrador, personagem. A peculiar criação de Clarice é que o trabalho metalinguístico imbrica-se com o que seria a "fábula pura" de tal forma que se visualizam construções entremeadas em uma grande teia, passando-se continuamente do eixo do enredo para o de formulações sobre a própria escrita. Metalinguagem e fábula apoiam-se mutuamente, criando uma obra particular, que contribui para o questionamento do próprio conceito e das instâncias de uma obra literária. Procedimento que aponta ainda para uma reflexão sobre o lugar do escritor no contemporâneo, distendido entre a busca da criação de um discurso de arte e o precipício de uma crescente mercantilização capitalista. César M. Teixeira analisa a estratégia de Clarice desmontando, seguindo Bakhtin, as figuras do bobo, do bufão e do trapaceiro, arquétipos que estariam nas origens de um discurso crítico da representação e que se revelariam nas figuras da protagonista Macabéa – o tolo que, ao nada compreender, coloca-se fora do tecido social, numa formatação radical de

crítica; Rodrigo – o narrador bufão; e Olímpico, pobre figura fadada a se sentir o esperto trapaceador que de fato é ironizado pela própria estrutura narrativa. Nessa via, Teixeira explicita o processo de carnavalização em jogo na obra que:

(...) esconde o lado sombrio da insuficiência da representação mimética e da consciência dilacerada do sem-lugar do artista na sociedade tomada pela massificação (que passa a ditar a ordem do consumo, os padrões de gosto e as ideias correntes). O desgaste paródico de discursos, acionado pela máscara bufa do narrador masculino dramatizado, esconde o drama da busca de uma linguagem capaz de dizer a experiência sem falseamento e estereotipia, enfim de uma linguagem em que não ressoem os chavões de seu tempo⁵⁶.

Está-se em busca de uma linguagem que escape ao falseamento, à cooptação, ao recalque – enfim, a diversas formas do silêncio como tamponamento dos traços sustentadores de uma forma de viver. Essa composição em teia, ou "renda", de eixos é entrevista tanto na interferência constante do narrador na história de sua personagem – Rodrigo imerso na "saga" de Macabéa – quanto no discorrer contínuo do narrador/autor sobre o ato de escrever. Notadamente, no princípio do texto, Rodrigo se "prepara" para contar a história, preocupado de que modo vai escrevê-la e buscando escrevê-la *tout court*.

Algumas passagens mais significativas de tais pontos, nas quais o narrador revela a forma com que escreve ("com o corpo"), ou como pretende escrever ("cada vez mais simples"), ou, ainda, sugerindo que o escrever se dá pelo desejo e nada mais ("escrevo o que quero") merecem citação:

Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Mal ousar clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contratomo o baixo grosso da dor. (HE, 21)

⁵⁶ César M. Teixeira, *Narração, dialogismo e carnavalização: uma leitura de 'A hora da estrela', de Clarice Lispector*, FFLCH/USP, tese (Doutorado), 2007, p. 144.

Trata-se da escrita como renda, tessitura de "sons transfundidos", espasmos do corpo. Os termos usados pela autora na construção das metáforas não são totalmente aleatórios, pois todos eles feitos com buracos, formas envoltas de vazios e silêncios: estalactite, renda, música. Tem-se aí, ainda, uma aproximação, bem ao gosto clariceano, da literatura com as outras formas de expressão artística, como uma música em que as notas se unem quase corporalmente, música "transfigurada", o que podemos aproximar da música de câmara, "sem melodia", "modo de expressar o silêncio", como já sublinhado em *Água viva*.

Também em *A Hora da Estrela*, o narrador reflete sobre o tema em várias passagens. Citamos uma delas: "É. Parece que estou mudando de modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou profissional" (HE, 22). Rodrigo escreve não só por desejo, porém, mais do que isso, por "necessidade", um imperativo categórico: "preciso fazer senão sufoco"; ou como afirma mais adiante: "por motivo grave de 'força maior'" (HE, 23); ou, ainda, porque é a única coisa que lhe resta fazer, ele que sobrou no mundo:

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias. (HE, 27)

Nessa direção, conta igualmente a maneira pela qual essa dura tarefa se propõe. Ao "executá-la", outros campos são invadidos, lascas espalham-se: "Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados" (HE, 24). A metáfora das "lascas soltas" e "espeilhadas" pode evocar várias significações, mas, dentre elas, destacamos o jogo que Clarice realiza com os 13 títulos da obra, também eles espalhados como lascas na narrativa. Enunciados na apresentação do romance e unidos por uma esteira polissindética, fazem o leitor penetrar na cadeia metonímica: "A Culpa é minha" ou "A Hora da estrela" ou "Ela que se arrange [sic]"...

Além disso, os títulos são por vezes conflitantes, como o primeiro "A culpa é minha" com o "Eu não posso fazer nada" ou, ainda, "Ela que se arrange". Em outro exemplo,

"O direito ao grito", aparece conjuntamente com "Ela não sabe gritar". Possuem a estrutura de uma suposta complementação, em que todos os pontos de vista são considerados ao mesmo tempo, quer sejam excludentes ou paralelos.

Essa composição aparentemente conflitante indica ainda as muitas posições do autor perante a personagem, autor engajado e preso àquilo que irá abordar. Em *Água viva*, por exemplo, já há uma preocupação da narradora com os que 'morrem de fome' e uma indagação sobre sua implicação nesse contexto, sua responsabilidade quanto a determinado 'estado de coisas': o que posso por eles? A única coisa possível é seguir sua arte, produzindo sua obra:

Mas há os que morrem de fome e eu nada posso senão nascer. Minha lengalenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é: pintar um afresco em adaggio. Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar – canto fosco e negro. É minha mensagem de pessoa só. (AV, 52)

Em *A hora da estrela*, além da via que enfoca a protagonista, os títulos dizem respeito ao próprio texto, rotulando-o como um "registro dos fatos antecedentes" ou uma "história lacrimogênica de cordel". Temos aqui uma pluralidade de "gêneros"⁵⁷: um "romance metalinguístico"⁵⁸, que também não deixa de ser romance social, com traços ontológicos, lembrando, por vezes, um folhetim. Em *A Hora da Estrela*, há um "registro" (dos fatos antecedentes), que também é uma "história de cordel" (lacrimogênica), e, ainda, um romance. *Água viva* será nomeada como "ficção", enquanto seu último texto, *Um sopro de vida*, comporta a rubrica "Pulsações".

A questão do "gênero" se alia ao aspecto formal do texto, fragmentário, não-linear, "plural"⁵⁹. Já Benedito Nunes dizia que se tratava de uma "escrita errante", que se "desenrola ao léu de múltiplos temas e motivos recorrentes"⁶⁰. Há uma ampla mobilidade das personagens e da própria escrita, com diversidade de pontos de vista. Auerbach, em *Mimesis*, menciona narrativas nas quais pode se dar a desintegração e dissolução da realidade exterior para se alcançar "uma interpretação mais rica e

⁵⁷ Conforme já mencionado, a questão do "gênero" em Clarice já foi bem explorada pela crítica e conhecemos bem sua clássica afirmação: "gênero não me pega mais".

⁵⁸ V. Nadia Gotlib, 1995, p. 469.

⁵⁹ Sonia Lanza, 1996, p. 101.

⁶⁰ Benedito Nunes, 1989, p. 169.

essencial da mesma"⁶¹. E pelo texto ser prenhe dessa movimentação "desintegrante", propicia-nos possibilidades mais amplas de interpretação, exigindo leituras também ondulantes e descontínuas.

Tais aspectos nos encaminham para a análise do último romance da autora. Antes de o enfocarmos, porém, e para melhor fazê-lo, retomemos os fios principais da análise no tocante ao viés do silêncio e da autoria e tracemos algumas comparações entre os outros dois vistos até o momento: *Água viva* e *A hora da estrela*. Neste, o silêncio se revela não tanto do ponto de vista do enunciado expresso (como aspecto a ser problematizado), tal qual em *Água viva*, porém, mais notadamente, do ponto de vista formal. Por exemplo, quando a autora propõe ao leitor vários títulos para a obra, podemos articular duas hipóteses: em primeiro lugar, um "excesso" de nomenclatura que levaria a uma problematização da linguagem, tendendo assim ao silêncio ou ao "vazio" da nomeação (justamente pelo paradoxo de ser plural, uma vez que, comumente, o nome, o título é "um só", embora plurívoco); em segundo, os treze títulos surgem marcados por uma conjunção alternativa e por um espaço branco entre eles. Assim, Clarice, ao propor tantos títulos, silencia sobre o eixo maior de sua obra.

Outro viés pelo qual a questão do silêncio e da autoria se evidencia é o que cerca as personagens, que, por vezes, parecem atuar num jogo de falas no qual não há o que dizer. Mais precisamente, o silêncio "fala" por meio da personagem, conforme situamos com Macabéa, tanto em sua caracterização genérica – moça "quieta", "silenciosa", sem fala significativa, dedicando seu tempo livre a ouvir a Rádio Relógio ("Faltava-lhe o jeito de se ajeitar" (HE, 31) – quanto em alguns diálogos com Olímpico, reduzindo-se a quase nada suas frágeis tentativas de se expressar. Há, ainda, passagens em que o narrador responde no lugar de Macabéa – metaforização central do silêncio. A palavra é, portanto, quase tomada da "boca" da personagem e delegada à "instância mor" da narrativa. Nesse sentido, temos passagens em que o silêncio torna-se índice da alienação da personagem, resistência ao plano social marginalizante ou, ainda, um "não saber dizer" de si mesmo, do próprio modo de ser, da relação com o outro, das emoções em geral.

⁶¹ Auerbach, 1994, p. 491.

Já assinalamos que, em *A Hora da Estrela*, num constante jogo com o narrador Rodrigo, a autora elabora um questionamento da representação, que, no entanto, é simultaneamente acompanhado pelo "representar" de uma fábula, a saga de Macabéia. Em *Água viva*, não há o mesmo suporte fabular e o tema fundamental do texto é a palavra e seu estatuto – há um repensar dessa representação, da relação entre o significante e a coisa a ser representada; ou seja, da capacidade do simbólico apreender o real, nos termos colocados no início. Como pode a palavra "pegar" a coisa?

Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pintei – e não sei como. Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro da terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco. (AV, 17)

Clarice quer o mais difícil: "pôr em palavras mas sem descrição". Trata-se da dificuldade, ou quase impossibilidade, de unir aquilo que é palavra com aquilo que ecoa, que resta, vertentes do que a compõe; quase como uma pintura, uma fotografia, ou uma imagem muda, que prescindia de palavras, ou que as transcenda:

E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já. (AV, 12)

Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevralgico da palavra. (...) Não pinto ideias, pinto o mais inatingível "para sempre". Ou "para nunca", é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escrita. (AV, 13)

A mesma inquietação se presentifica em *A Hora da Estrela*, quando a autora também aborda sua "dura escrita" e nos revela seu ideal – "tirar ouro do carvão". Além disso, se pergunta como as palavras, seu único material de trabalho, poderão dar conta da

tarefa, através de um jogo em que o paradoxo se faz sua sustentação maior – "este livro é um silêncio" (HE, 21), no qual o narrador põe em dúvida o próprio fazer literário. Ao operar tal questionamento, o narrador realiza, de forma explícita e implícita, o "adiamento" da história. Ao afirmá-lo – "sei que estou adiando a história" (HE, 21), no nível do enunciado, *opera*, no nível da enunciação, a protelação – o que, de certa maneira, se verifica também em *Água viva*, no qual esse movimento é infinito e a história não se presentifica jamais. Há várias modalidades de operacionalizar tal intenção, que também pode adquirir diferentes funções, como por exemplo, criar suspense para que o leitor acompanhe o próprio processo de criação literária: astutamente Clarice trabalha o eixo metalinguístico norteador das composições dos romances.

Esses aspectos permitem situá-los, de alguma maneira, em sua diversidade e pluralismo, com incursões variadas por campos tão heterogêneos, como as referências metalinguísticas, o patrocínio da Coca-Cola presente em *A hora da estrela* – numa crítica irônica ao consumismo capitalista – ou a menção ao cinema. No entanto, o que se sobressai como mais renovador engloba as experiências um tanto radicais com a linguagem literária e, de certo modo, o jogo de *desconstrução* que é elaborado numa *reconstrução* da forma romanesca e do próprio conceito de escrita. Empreitada da arte contemporânea, que, ao buscar exprimir "uma nova visão do homem e da realidade", abarca não somente o assunto de que trata mas a forma de tratá-lo, numa "tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno", uma vez que "a fé renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu⁶²". Tal movimento de ruptura, inclusive, se torna explícito na "fase final" da literatura clariceana – que é esta que sobrevoamos. Sigamos nosso percurso detendo-nos, agora, em *Um sopro de vida*.

⁶² Anatol Rosenfeld, "Reflexões sobre o romance moderno", op. cit., p. 97.

VI.

Um sopro de vida:

testamento de um autor

Criou Deus, pois, o homem à sua imagem,
à imagem de Deus o criou;
homem e mulher os criou.

Gen. 1:27

Ao abordarmos *Um sopro de vida*, devemos, antes de tudo, fazer algumas observações quanto à sua composição. Trata-se de uma obra póstuma, cuja organização não foi elaborada por Clarice Lispector, mas sim por Olga Borelli, sua secretária e amiga. Conforme enunciado por Olga na "Apresentação" (SV, 7), foi-lhe confiada a "ordenação dos manuscritos" que comporiam o livro. Esta particularidade traz implicações. Primeiramente, não se pode afirmar com segurança ter Clarice escolhido o material que faria, ou não, parte do livro, e ainda, estipulado a ordenação precisa dos manuscritos.

Parte da crítica não situa *Um sopro de vida* como uma obra acabada de Clarice Lispector, considerando-a mais próxima de um "aglomerado" de anotações que de fato seriam pano de fundo para a realização de outros de seus escritos (como, por exemplo, *A hora da estrela*). Não seria, assim, um "livro", no sentido próprio do termo, por não ter um "autor" que o tivesse assinado no momento da publicação, isto é, o "imprima-se" não foi dado pela autora.

A essa forma de leitura podemos, no entanto, contrapor uma hipótese mais nuançada. Sabemos que Olga operou como uma espécie de editora, realizando uma possível seleção de trechos, sua ordenação e publicação. Reescritura? Isto nos leva a uma questão algo radical: seria Olga Borelli, então, co-autora de *Um sopro de vida*? Em última análise, não foi Clarice Lispector que efetivamente o publicou, embora pareça ter sido esse o seu desejo. Diz Borelli ter-lhe sido "confiada" por Clarice e seu filho Paulo a tarefa de transformar tais manuscritos em livro. Seguindo as reflexões a respeito da *função-autor* de Foucault, não podemos deixar de situar a atividade de organização que lhe é intrínseca e, ainda, a "posição autor" enquanto constituição de

um lugar de interpretação¹. Ou seja, trata-se de uma co-autoria, tanto no tocante à forma como na efetivação da obra enquanto tal? Primeira questão que lançamos e deixamos aberta para que alguma resposta se vá construindo ao longo da análise. De qualquer maneira, no âmbito deste trabalho, optamos por considerar *Um sopro de vida* um referencial importante para a abordagem e pesquisa de nosso tema, assim como por trabalhar com seus elementos, interpretando-os de modo crítico.

O segundo ponto decorrente dessa forma de composição é a constatação de que o texto é altamente fragmentado, tendo sido construído a partir de trechos não necessariamente ordenados numa sequência estrita. Olga Borelli fala de seu papel junto à Clarice:

Durante oito anos convivi com Clarice Lispector participando de seu processo de criação. Eu anotava pensamentos, datilografava manuscritos e, principalmente, partilhava dos momentos de inspiração de Clarice. (SV, 7)²

Essa afirmação e depoimentos da própria Clarice³, revelam sua escrita e modo de compor "fragmentados", no sentido de não seguir uma lógica estritamente linear. Clarice anotava pensamentos e frases e trechos de histórias ou ideias de histórias, além de frases e trechos de histórias de outros autores, como se, de certa maneira, houvesse uma interação entre esses elementos e a composição final da "obra" – efetivamente *sua* obra, própria, assinada, embora com citações de outros ou de seus próprios escritos. Notadamente, *Um sopro de vida* se mostra uma espécie de mescla de citações clariceanas e trechos do conjunto de sua obra, num processo de autorreferencialidade anteriormente trabalhado. Em um exemplo relevante, as próprias personagens debatem a questão, num crescendo de identificações entre os "autores" em jogo: a personagem Ângela Pralini, a personagem Autor e Clarice Lispector (além de Olga Borelli):

¹ Cf. Eni Orlandi, *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*, 1996.

² Além da "Apresentação" citada, ver também o livro que Olga Borelli escreveu sobre a autora: *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*, 1981.

³ Sobre seu processo de criação e sua relação com a escrita, encontramos afirmações esparsas em sua obra – notadamente nas crônicas de *A descoberta do mundo* – e depoimentos mais diretos como entrevistas, principalmente a última entrevista pública concedida à TV Cultura, em 1977 (ano de sua morte e momento da fatura de *Um sopro de vida*, escrito entre 1974 e 1977). Há ainda, além da própria Olga Borelli, alguns pesquisadores que se debruçaram sobre esse tema, notadamente Claire Varin, que nos trouxe elementos da forma de escrita da autora em seu livro *Clarice Lispector. Rencontres brésiliennes*, 1987.

Ângela.- Amanhã começo o meu romance das coisas.

Autor.- Não começará nada. Primeiro porque Ângela nunca acaba o que começou. Segundo porque suas esparsas notas para o seu livro são todas fragmentárias e Ângela não sabe unir e construir. Ela nunca será escritora. Isso lhe poupa o sofrimento da aridez. Ela é muito sábia em se colocar à margem da vida e usufruir da simples anotação irresponsável. (SV, 99)

Contudo, essa fragmentação torna-se um corpo organizado. Inúmeros fios entrelaçam-se e tecem a obra, sob o pano de fundo de uma estrutura ordenada, compondo um texto quase teatral, apoiado no diálogo entre duas personagens: o Autor e Ângela Pralini. O primeiro, no início o narrador, conta-nos sobre o nascimento de sua personagem, e Ângela, a criatura, é também, como ele, escritora.

O livro divide-se em quatro partes, iniciando-se com um relato do narrador – mais tarde incorporado ao texto como Autor – que discute o que escreve e o próprio ato de escrever. É uma espécie de "prefácio", no qual ensaia a escrita (já em seu interior), preparando-se para a tarefa para a qual se propôs – escrever o livro: "Sinto que não estou escrevendo ainda. Pressinto e quero um linguajar mais fantasioso, mais exato, com maior arroubo, fazendo espirais no ar" (SV, 15).

O trabalho de escrita se faz continuamente na busca de um ideal a ser atingido no processo: "Quero escrever esquálido e estrutural como o resultado de esquadros, compassos e agudos ângulos de estreito enigmático triângulo" (SV, 14). É nessa primeira parte que se presentifica a necessidade de um outro com o qual deve interagir para forjar sua escrita: "O resultado disso tudo é que vou ter que criar um personagem" (SV, 14). E a cria: Ângela Pralini, um nome – personagem que não se corporifica de imediato, sendo somente um conceito, uma ideia: "Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livros. Mas na verdade trata-se de retratar rápidos vislumbres meus e rápidos vislumbres de meu personagem Ângela" (SV, 18).

A segunda parte é designada por "O sonho acordado é que é a realidade". Ela se inicia ainda com uma longa fala do Autor que se prepara lentamente para poder dar voz a

sua personagem. "Eu simplesmente não posso mais escrever. Vou deixar por uns dias Ângela falar" (SV, 32). Trata-se de um processo dialético, no qual tanto o narrador se constitui escritor e se nomeia Autor – "vi que tinha de novo que assumir o papel de escritor" – quanto a personagem ganha vida e também surge como escritora: "Eu escrevo um livro e Ângela outro." (SV, 31).

Em seguida, a terceira parte, bem curta, denomina-se "Como tornar tudo um sonho acordado?". Configura-se aí a antecâmara do que virá a seguir, conduzindo-nos, na verdade, para o "produto final", objetivo lógico de toda a estrutura da obra: o "Livro de Ângela". Uma autora (Clarice Lispector) cria um Autor que cria uma outra autora (Ângela Pralini) que igualmente cria sua obra. A análise de *Um sopro de vida* se estruturará a partir de três fios que se entrelaçam, percorrendo as várias partes do texto e o compondo: a *escrita*, a *alteridade* e a *temporalidade*.

A cena da *escrita* é absolutamente recorrente ao longo da obra, compondo um *topos* cíclico. Recoloca-se sempre em questão o ato de escrever. Falo ou calo? Há algo ainda para ser escrito? Além da continuidade ou não da narrativa, opera-se, no movimento interno da escrita, a gênese do autor, apontando para seus lugares fundantes.

A partir desse trabalho do "nascimento", um que se faz a partir do outro, não haveria como compreender a obra sem abordar o tema, tão clariceano, da *alteridade*. Eu e tu se contrapõem e ao mesmo tempo se espelham repetidamente. São semelhantes? São diferentes? Como se relacionam entre si? Quais os conflitos em jogo?

Por fim, presente de forma nítida e reiterada, encontramos a questão do *tempo* que, simultaneamente, é eternidade suspensa e roda viva, pois não cessa de passar, impulso constante da vida que segue seu curso infindo e, ao fazê-lo, impõe ao autor uma posição face a sua obra. A passagem do tempo cobra um preço: faça algo, escreva. O autor obedece? Cede ou não à tentação do silêncio?

Tais eixos serão perseguidos mais detalhadamente nos tópicos seguintes, percorrendo-se uma trilha que os separa, no princípio, para posteriormente englobá-los num "todo" constitutivo da obra.

autor, entre escrita e silêncio

Um sopro de vida começa abordando o tema da escrita – desde a primeira palavra ressalta-se a coisa que se tem em mãos: "isto"; referência metalinguística a se estender ao longo do texto⁴. Temos um narrador que se pergunta "por que escrevo?", retornando sempre à questão e buscando respondê-la das formas mais diversas. Vejamos a primeira delas:

Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina. Irisada e
intranquila. O beijo no rosto morto.

Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém.

Provavelmente a minha própria vida. (SV, 11)

A materialidade do texto se revela: um 'isto', um lamento. E até mais do que lamento, um grito. O grito e a tentativa de salvar a vida de alguém atestam a urgência do movimento em jogo com a escrita: é já, é preciso. Quando o narrador diz que sua própria vida estaria em perigo, abre uma brecha na qual sua existência fica condicionada à existência da escrita. A "vida" se mantém enquanto a palavra se faz materialidade sobre o papel e assim compõe a obra.

No entanto, há espaços vazios. Assim como entre as palavras há espaços, há pausa na existência do ser que se forma a partir da e na linguagem:

Eu sempre fui e imediatamente não era mais. O dia corre lá fora à toa
e há abismos de silêncio em mim. A sombra de minha alma é o corpo.

O corpo é a sombra de minha alma. Este livro é a sombra de mim.

(SV, 11)

"Sombra de mim" como a figura do duplo, aqui desdobrado. O narrador aí se constitui através do outro e da linguagem e, mais do que isso, do próprio processo da escrita. Nesse jogo polarizado, que engendra a construção dos lugares de autor e narrador, introduz-se um segundo nível no qual se estabelecem novas posições: ao final do processo de escrita, o autor se constitui ainda como o primeiro leitor da obra. Ou seja,

⁴ E aqui não podemos deixar de trazer à tona a abertura do poema "Isto", de Fernando Pessoa: "Dizem que finjo ou minto / Tudo que escrevo. Não. / Eu simplesmente sinto / Com a imaginação".

narrador se faz autor (e vice-versa) e autor se faz leitor⁵. O narrador de *Um sopro de vida* dá testemunho dessa estrutura no início do texto, complexificando-a, na medida em que a leitura recoloca a autoria, construindo um movimento circular: "Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo" (SV, 20). Novamente a figura cíclica, mesmo mítica: Ouroboros que come o próprio rabo.

Dessa forma, o livro passa a ser a sombra do ser. Mesmo sombreada, a relação de identificação entre 'corpo' e 'alma' é análoga à relação de identificação entre o 'eu' e a escrita. Daí a prevalência do lugar da autoria, como se esse sujeito necessitasse absolutamente do espaço do texto para "ser": "O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever" (SV, 15). Portanto, fica a pergunta: o que resta desse ser quando não há a escrita? Ou quando o livro acaba (de ser escrito, talvez de ser lido)? Questões primordiais que nos encaminharão, inclusive, ao final desta pesquisa. Nesse pêndulo, oscila-se ainda entre dois momentos: o da escrita e o do silêncio, num movimento recorrente, no qual um polo se entrelaça ao outro e a própria escrita se faz a partir do silêncio. Conforme precisa Berta Waldman, trata-se de uma "zona encoberta que lateja no texto e que está na origem da criação⁶", manifestando-se particularmente em *Um sopro de vida*. Diz ela ainda:

O silêncio, na obra de C.L., é tanto um tema com o qual seus personagens estão sempre às voltas, como uma atmosfera que marca o espaço interno dessas mesmas personagens, como também algo que está no horizonte do processo de criação da autora⁷.

Particularmente, em *Um sopro de vida*, temos o silêncio nessa segunda acepção, mas, ao mesmo tempo, no "antes" e no "depois" (no horizonte) do processo de criação. Forja-se uma dinâmica na qual o autor se vê obrigado a, lentamente, sair do silêncio e cair no risco e na tentação da busca da palavra: "Escrevo ou não escrevo? Saber desistir. (SV, 12)". E mais adiante: "Tenho medo de escrever. É tão perigoso" (SV, 13). Ou ainda: "Este é um livro silencioso. E fala, fala baixo. Este é um livro fresco – recém-saído do nada." (SV, 14-15).

⁵ Cf. Philippe Willemart, *Escrita e linhas fantasmáticas*, 1983.

⁶ Berta Waldman, "A retórica do silêncio em Clarice Lispector", 1998, p. 285.

Para o narrador, escrever é libertar-se do nada, caminhando em direção à vida, é busca de vida (ou até salvar uma vida). Lembrando de suas outras obras, vemos que Clarice sempre estabeleceu essa relação entre a escrita e a vida – o lidar com a palavra é lidar com uma veia que pulsa, com um coração selvagem⁸. Ou, ainda, paralelamente, alia vida ao "sopro da palavra", numa clara alusão ao título da obra:

O que não existe passa a existir ao receber um nome. Eu escrevo para fazer existir e para existir-me. Desde criança procuro o sopro da palavra que dá vida aos sussurros. (SV, 94)

Tal qual enuncia a psicanálise, a narradora clariceana sublinha que, ao se nomear, faz-se a vida. É-lhe dado um nome e a coisa passa a existir. Processo que, como vimos, beira o ancestral, gesto inaugural bíblico, mesmo mítico. E nesse movimento, em que o simbólico, pelo imaginário, cumpre sua função de abarcar o real, o sujeito continua sabendo muito bem, embora às vezes queira esquecer-se, de que o mediador da comunicação possível entre os homens passa pela linguagem, pelas diversas linguagens. Isto é, apesar da busca constante do momento único, da emoção pura, ou do obscuro objeto que viria preencher a falta, estamos para sempre presos às palavras e à rede simbólica. Sobre esse ponto, Leyla Perrone nos traz uma observação precisa:

A literatura nunca está afastada do real. Trabalhar o imaginário pela linguagem não é ser capturado pelo imaginário, mas capturar, através do imaginário, verdades do real que não se dão a ver fora de uma ordem simbólica. (...) A linguagem é obstáculo, no caminho do real, mas é também possibilidade de fundá-lo. Fora da ordem da linguagem, o real é apenas caos⁹.

Realiza-se, portanto, um questionamento sobre a debatida relação entre o ser e a palavra, o nome, uma vez que o nome é quem "cria", delimitando o ser e dando contorno ao caos. Nessas "pulsações", o narrador alia reiteradamente esse sopro de vida à palavra, afirmando que "em cada palavra pulsa um coração. Escrever é tal procura de íntima veracidade de vida" (SV, 16).

⁷ Idem.

⁸ Ver seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*.

⁹ Leyla Perrone-Moisés, "A criação do texto literário" (1984). *Flores da escrivania*, 1990, p. 109.

É a personagem Autor quem nos conta a inquietação experimentada, restando-lhe apenas nomear o "ser" e trazê-lo à luz – e, ainda, nomeá-lo *para* possibilitar seu nascimento, palavra que dá a vida. O Autor assim explicita as bases de sua reflexão sobre a criação:

AUTOR.- Eu sou o autor de uma mulher que inventei e a quem dei o nome de Ângela Pralini. Eu vivia bem com ela. Mas ela começou a me inquietar e vi que eu tinha de novo que assumir o papel de escritor para colocar Ângela em palavras porque só então posso me comunicar com ela. (SV, 31)

Explicita-se, mais uma vez, a desarticulação da forma tradicional do romance operada pela autora (como visto anteriormente), aqui marcada pela quebra da distância "estanque" entre autor e personagem: "a perspectiva tanto se desfaz nos romances em que o narrador submerge, por inteiro, na vida psíquica da sua personagem, como naqueles em que se lança no rodopiar do mundo. Quer o mundo se dissolva na consciência, quer a consciência no mundo, tragada pela vaga da realidade coletiva, em ambos os casos o narrador se confessa incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador 'realista'¹⁰".

A reflexão sobre o criar a obra se alia a um "pré-pensar", quando a 'coisa' ainda se debate no lado escuro – inconsciente? – do sujeito sem estar transformada em palavras:

Às vezes a sensação de pré-pensar é agônica: é a tortuosa criação que se debate nas trevas e que só se liberta depois de pensar – com palavras. (SV, 17).

Essa criação não é simples, nem fácil. Há momentos em que se quer abandonar a estrada ou partir numa outra direção, simplesmente porque se tem medo de mexer no lado oculto, em tudo aquilo que somos nós e ao mesmo tempo nos é estrangeiro – o Outro em nós, o inconsciente. Atente-se para o testemunho de um autor e um

¹⁰ Anatol Rosenfeld, "Reflexões sobre o romance moderno", op. cit., p. 96.

aventureiro que embarcou nessa via, caminho que traz como implicação deparar-se com o vazio e com um poço fundo:

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo. (SV, 13)

Já no final do texto, o Autor volta a falar do inconsciente, ainda num eixo metafórico que lida com as sombras e a escuridão, apontando a dualidade ou a ambivalência constituinte de todo ser. De forma não estanque, e sim pendular, o ser lida com esse 'escuro' mas também com o 'claro' da racionalidade:

AUTOR.- Ângela – é claro – tem um consciente que não se dá bem com o seu inconsciente. Ela é dupla? e a vida dela é dupla? Assim: de um lado a atração pelo intelectualizado, de outro, é aquela que procura a escuridão aconchegante e misteriosa e livre, sem medo do perigo. (SV, 122)

Além de abordar o conceito de inconsciente, há uma outra vertente em que se estabelece um diálogo com conceitos da psicanálise: há passagens recorrentes em *Um sopro de vida* nas quais se revela uma espécie de jogo em que se busca engendrar uma rede de associação entre palavras¹¹. Seguindo-se esse jogo de linguagem, citamos um trecho onde há inclusive a presença marcante das "águas", num diálogo com *Água viva*. A passagem¹² centra-se em Ângela que vai "falando" sobre inúmeras palavras, ao lado de comentários do Autor. Estende-se, assim, o fio significante: "Mulher-Coisa", "Mãe-Coisa", "Biombo", "Estado de Coisa", "O Indescritível", "Caixa de Prata" etc, associação que permite a atuação do inconsciente, quase "livre" para errar por entre as milhares possibilidades do universo linguístico. O movimento vai num

¹¹ Conforme discutido anteriormente, no capítulo 3.

¹² Que faz parte de um longo trecho (SV, 106-124) com a mesma estrutura "associativa".

crescendo até chegar à ausência de pontuação, estabelecendo-se um nítido encadeamento que percorre diversos eixos significantes:

Ônix! príncipe negro das rosas, tu me amargas e nado nas águas –
trevas da tua posse ferrenha, oh luto de rainha! aranha preta
penugenta. Maldita sejas, pedra preta de sangue, coágulo de humores
e miasmas.

Água-marinha? meu primeiro namoradinho tinha olhos azuis de água-
marinha. Mas eu não chegava perto dele: tinha medo. Porque água
quieta é água funda e me dava calafrios.

Jóia

Frisson

Traição

Mas arrependimento profundo

E eu única descansando alerta no escrínio de veludo roxo. (SV, 122)

Na passagem, o Autor e sua angelical criatura "brincam" de criar associações entre as palavras, revelando-nos o jogo da criação literária e o quanto ela é marcada pela renúncia ao controle racional absoluto da delimitação de sentidos. Desse modo, podemos dizer que, ao se abrir mão de um suposto domínio da consciência e da razão em relação à linguagem, relativiza-se a posição de uma autoria clássica enquanto detentora de todo o controle e saber, embora não deixe de ser o autor aquele que dá a forma final ao texto.

Nesse sentido, o autor é construído como aquele que não sabe tudo e não se coloca na posição, portanto, de simplesmente apontar claramente a direção pela qual se encaminha, construindo juntamente com o outro – no caso a personagem – seu percurso. Mais do que um percurso pré-definido e delimitado, em linha reta, surge uma construção em rede: "Ângela escreve sobre objetos assim como teceria rendas. Mulher rendeira" (SV, 102). Não mais o sujeito – neste caso, o autor – impõe o sentido, mas a própria cadeia signifiante; o autor sendo então aquele que aceita seguir o curso da cadeia e ser quase "objeto" de sua determinação: "Palavra também é coisa – coisa volátil que eu pego no ar com a boca quando falo" (SV, 101). "A coisa me domina" (SV, 102). Clarice, assim, acaba por trazer à tona um efeito literário de uma livre associação entre signos, a partir das tramas e embates entre autor e narrador que trará como efeito convidar cada vez mais abertamente o leitor à posição de interlocutor

e criador de sentido, real sujeito que emerge da atividade da leitura. Atividade em sentido estrito: Clarice, autora por vezes tida como "difícil", literalmente propõe uma via ativa àquele que a lê.

Todavia, não esqueçamos que o jogo de associações significantes ocorre sob o pano de fundo da sempre presente dicotomia entre a palavra e a coisa, móvel que impulsiona a escrita. Além disso, notemos a maneira pela qual o significante "coisa" se repete e insiste. Devemos permanecer com o "ouvido afiado", atento, justamente a tudo o que insiste, que, conforme nos mostrou Freud, é sempre revelador. 'Pegar a coisa' – essa não deixou ainda (mesmo em seu último escrito) de ser a grande luta e enigma de Clarice e de seu Autor – tocar a questão da palavra e seu estatuto, suas captações e limites:

AUTOR.- O que escrevo é um trabalho intenso e básico (...) A um agora segue-se outro agora e etc. e tal.

ÂNGELA.- "*O Indescritível*" (...)

"Pegando a palavra". Pego a palavra e faço dela coisa.

Peguei a alegria e fiz dela como cristal brilhíssimo no ar. A alegria é um cristal. Nada precisa ter forma. Mas a coisa precisa estritamente dela para existir. (SV, 111).

Novamente (e sempre) estabelece-se a relação de tensão entre palavra e coisa. O Autor inverte a norma: não se tem uma coisa à qual um nome irá se juntar, mas há uma palavra e a partir dela se faz a coisa, aproximando-se, inclusive, da doutrina hebraica. O poder de criação delegado à palavra é seguido por uma fascinação que faz da personagem Autor um escritor e sua criatura (Ângela) igualmente uma autora, num movimento especular. Também Ângela Pralini está imersa na lida com a densa malha da linguagem, procurando, além da coisa, sua "aura":

A "coisa" é propriamente estritamente a "coisa". A coisa não é triste nem alegre: é coisa. A coisa tem em si um projeto. A coisa é exata. (...)

Entrei num reino silencioso do que é feito pela mão vazia do homem: entrei no domínio da coisa. A aura é a seiva da coisa. (SV, 104)

A "aura" da coisa é seu cerne, constituindo justamente aquele "it" que pretende ser apreendido por quem escreve: o autor é aquele que, a partir e por meio do silêncio, busca captar a aura da coisa, cercando-a com palavras. A escrita forja, então, um universo paralelo ao das coisas, numa – para sempre frustrada – tentativa de representação. No entanto, o movimento de busca é absolutamente fundamental e é o que funda o ser enquanto tal: "só existo enquanto escrevo".

alteridade: o eu é um outro?

Já se observou que o texto se inicia pela vertente metalinguística, comentando-se a si próprio. Por sua vez, o narrador enuncia o que seria a obra e o que constituiria o próprio ato de escrever, introduzindo, em seguida, o 'outro' e fazendo apelo a um "tu", cuja existência se coloca como necessária a fim de delimitar a própria falta de sentido das coisas.

De repente as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfaço-me em ser. Tu és? Tenho certeza que sim. O não sentido das coisas me faz ter um sorriso de complacência. Decerto tudo deve estar sendo o que é. (SV, 11)

O próprio "eu" que narra necessita de um "você" a fim de estabelecer diálogos e se constituir. A partir do *non sens*, estabelece-se a certeza da existência do outro, através da qual se faz a certeza do próprio "eu" – quase como Descartes já revelara, mas de maneira invertida; ou mesmo a psicanálise¹³, ao colocar o sujeito como alienado na imagem e no discurso do Outro. Ou seja, o Outro é que possibilita a existência do sujeito.

Em *Um sopro de vida*, há um 'eu' masculino – explicitado logo no início: "...rejuvenesço-me todo" – que fala a um 'tu' feminino. De certa forma, trata-se de uma composição oposta à de *Água viva*, na qual tínhamos um 'eu' feminino que escrevia

¹³ Como vimos, Lacan explicita tal inversão do cogito cartesiano a partir da noção de inconsciente: "sou onde não penso, penso onde não sou". Esse tema é discutido ao longo várias aulas de seus seminários, notadamente no final dos anos 60, *Le séminaire, livre XIV, La logique du fantasme* (1966-1967) e *livre XVI, D'un Autre à l'autre* (1968-1969).

para um 'tu', leitor masculino. Recurso invertido em *Um sopro de vida*, e mais, com a inclusão do 'tu' na própria linha central de composição do texto. Esse narrador inicial se revelará, mais tarde, como uma das personagens constituintes do diálogo, ocupando a cena com a sua própria criação, a personagem escritora Ângela Pralini. Isto é, temos um enquadre que se aproxima de *A hora da estrela*, no movimento de interconexão entre Rodrigo e Macabéa; e ainda de *Água viva*, numa relação especular, porém que vai além, tornando-se mais complexo. No último romance, o narrador não se limita a estabelecer vínculos com um possível leitor / interlocutor distante, vendo-se obrigado a criar uma personagem, corporificar o outro, dando-lhe um nome e uma história:

O resultado disso tudo é que vou ter que criar um personagem – mais ou menos como fazem os romancistas, e através da criação dele para conhecer. Porque eu sozinho não consigo: a solidão, a mesma que existe em cada um, me faz inventar. (...)

Cada invenção minha soa-me como uma prece leiga – tal é a intensidade de sentir, escrevo para aprender. Escolhi a mim e ao meu personagem – Ângela Pralini – para que através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida. (SV, 18)

O texto aborda, assim, a dicotomia criador /criatura que recupera uma das mais primitivas questões vivenciadas pelo ser humano: a questão dos contornos do "eu", que sempre se estabelece a partir da alteridade, daquilo que lhe é exterior¹⁴. Ambos escritores, o Autor e Ângela se mesclam continuamente, apesar de sutis marcas de diferenciação: "Eu escrevo um livro e Ângela outro: tirei de ambos o supérfluo. Eu escrevo à meia-noite porque sou escuro. Ângela escreve de dia porque é quase sempre luz alegre" (SV, 31). Por vezes distintos – tanto pela polarização claro / escuro, como masculino / feminino, os dois no entanto se confundem continuamente. Talvez pudessemos levantar a hipótese que todo o relato almeja forjar o parto da personagem

¹⁴ Freud afirma, em "Pulsões e seus destinos", de 1915, que a antítese entre o ego e o não-ego (ou o que lhe é exterior), ou seja, entre o sujeito e o objeto, é "lançada sobre o organismo individual numa fase inicial, pela experiência de que pode silenciar os estímulos *externos* por meio de ação muscular, mas é inerme contra estímulos *instintuais*. Essa antítese permanece, acima de tudo, soberana em nossa atividade intelectual e cria para a pesquisa a situação básica que esforço algum pode alterar. A polaridade do prazer-desprazer está ligada a uma escala de sentimentos, cuja importância suprema na determinação de nossas ações (nossa vontade) já foi ressaltada. A antítese ativo-passivo não deve ser confundida com a antítese sujeito do ego-objeto do mundo externo", p. 48.

Ver também Lacan, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je", *Écrits*, 1966.

à qual se deu o sopro da vida – nascimento de um autor através de um outro, buscando-se construir, ao longo da obra, o processo de separação.

O questionamento da identificação entre autor e personagem ocorre desde o início; uma contínua especularidade marca o contorno do um e do outro. Diz Ângela: "Minha dualidade me surpreende" (SV, 126). No entanto, há, de certo modo, a procura de se estabelecerem os limites entre os domínios do "eu" e do "outro": "Até onde vou eu e em onde já começo a ser Ângela? Somos frutos da mesma árvore? Não – Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui. O que é ela?" (SV, 27). Nota-se aí a sutil zona de fronteira entre o autor e sua personagem, como se ela fosse um espelhamento projetivo de tudo o que ele almejava ser – o 'eu' se confunde com o 'ideal do eu'. Por vezes, chega-se ao limite dessa interseção de planos: o Autor pretendendo que Ângela ocupe seu próprio lugar:

Pretendi fazer com que Ângela vivesse em meu lugar – mas também
ela só quer o clímax da vida.
Será que criei Ângela para ter um diálogo comigo mesmo? Eu inventei
Ângela porque preciso me inventar. (SV, 27)

Contudo, tal busca de captura do eu, por meio do outro, é frustrada, uma vez que ambos se revelam intrinsecamente ligados, acabando por se perder de vista os contornos de cada um. O autor chega a assumir de forma definitiva o caráter alter-egóico de sua personagem: "Autor.- Meu não-eu é magnífico e me ultrapassa. No entanto ela me é eu". (SV, 33). Nesse processo de enevoamento das fronteiras, tanto os limites do "eu" e do "outro", quanto os da escrita (o que é ou não escrever) se embaralham. Conforme diz Berta Waldman: "Essa escrita que procede de uma estética do fracasso, da falência da forma, subverte os limites reconhecidos entre literatura e não literatura, entre o que é e o que não é escrever¹⁵". Assim, eu e outro se interpenetram, bem como os (até então delimitados) topos literários: autor, narrador e personagem se fundem e se separam ao longo da obra.

O jogo de espelhamento entre aquele que narra e aquele que assina como autor é bastante complexo. Não só o narrador / personagem Autor é um reflexo da escritora

¹⁵ Berta Waldman, "A retórica do silêncio em Clarice Lispector", 1998, p. 293.

Clarice Lispector, mas também o é Ângela Pralini. A personagem cita, no decorrer da obra, inúmeras de "suas" obras que são, de fato, de Clarice Lispector:

O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A cidade sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorable relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No "Ovo e a Galinha" falo no guindaste. (SV, 102)

Em outro momento, o Autor afirma que Ângela escreve crônicas para o jornal – como Clarice Lispector – embora não fique "satisfeita", pois crônica não é literatura, é "paraliteratura" e ela as considera medíocres (SV, 95). Também o Autor, como o próprio nome indica, escreveu suas obras, que coincidem com os textos clariceanos. Por exemplo, vemos na citação uma referência explícita a *Água viva*:

Mas se eu falo é porque não tenho força de silenciar mais sobre o que sabemos e que devemos manter em sigilo. Mas quando essa coisa silenciosa e mágica se avoluma demais a gente desrespeita a lei e grita. Não é um grito triste não é um grito de aleluia também. Eu já falei isso no meu livro chamando esse grito de "it". (SV, 153)

Surge aí uma questão quase irrespondível: quais os limites desse eu que, por sua própria estruturação, se constrói a partir do outro? Antonio Candido nos fornece uma pista:

A literatura é um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo (...). São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo¹⁶.

¹⁶ Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, p. 74.

No caso específico de *Um sopro de vida*, esse diálogo de três polos – autor, obra, público – se dá no próprio interior da obra, como acabamos de sublinhar: é a própria personagem do romance que funciona simultaneamente como autora e comentadora de uma obra que lhe é exterior, e tal mecanismo acontece em direção dupla: a personagem "Personagem" (Ângela) é autora, a personagem Autor é autor. Nesse sentido, torna-se adequada a função-autor de Foucault, uma vez que tal mecanismo de alternância e simultaneidade dos lugares autorais revela a estrutura de um lugar formalmente vazio ocupado por vários elementos, isto é, estrutura de uma função que se vivifica ao longo do romance. Este é o jogo simbólico posto em cena por aquele que conduz os fios da narração, isto é, o autor. Operando com registros lacanianos, é possível notarmos que, assim como real, imaginário e simbólico se entrelaçam, o eu e aquilo que lhe é exterior estão em incessante intercâmbio, um se compondo a partir do outro. Esse paralelismo por vezes chega a seu limite quando o Autor afirma que Ângela é um "sonho" seu (SV, 79).

Como sabemos desde Freud, o sonho é uma "formação do inconsciente" que veicula o desejo oculto do sujeito¹⁷. Lembremos a reflexão de Berta Waldman a respeito do silêncio e do inconsciente em *Um sopro de vida*:

Aí, o silêncio é identificado com o desconhecido, com aquilo que ultrapassa aquele que enuncia, mas que ainda é ele, fazendo-se clara alusão tanto ao inconsciente quanto a Deus, ambos amplamente mencionados na obra da autora, este, como o inominável e o inatingível, e o inconsciente como "aquele que não sabe", como o lugar dos "sonhos que são o modo mais profundo de olhar"¹⁸.

Nesse momento, cabe sublinhar os títulos que a autora dá às várias partes de sua obra, relacionadas justamente ao sonho, nas quais a 'realidade' é vista para além do que usualmente se denomina como tal, aproximando-se de um 'sonho acordado'. No início, há a afirmação de que "O sonho acordado é que é a realidade", questionando-se, assim, as noções de sonho e realidade; e, em seguida, surge a pergunta: "Como tornar tudo um sonho acordado?". Ou seja, a busca da 'verdadeira' realidade se faria

¹⁷ Cf. Freud, *A interpretação dos sonhos* (1900).

¹⁸ Berta Waldman, "A retórica do silêncio em Clarice Lispector", 1998, p. 285.

no intuito de suplantar a realidade inicial – observável, fenomênica – a fim de bordejar os contornos do que não se tem consciência a priori e só é passível de apreensão no sonho. Porém, a conquista dessa nova "verdade" não se faz na alienação do sonho 'dormindo', em que o ser é apenas objeto da formação do inconsciente, mas do sonho 'acordado', em que a razão se alia à procura do real por trás da mera realidade referencial e, acrescentemos, do ângulo literário. A personagem surge enquanto criação de seu autor, e mais, criação que pretende apreender algo que transcende a realidade, tal qual num sonho. Algo do que o sujeito não tem total domínio. Realiza-se mais um deslocamento no qual o lugar autoral deixa de ser colocado como detentor absoluto de um saber sobre a coisa criada, sua escrita, e no qual o próprio poder em relação ao texto e as personagens se relativiza:

Ângela é um sonho meu.

Estou com a cabeça adormecida e as palavras saem de mim vindas de um fluxo que não é mental. Vazio como se fica quando se atinge o mais puro estado de pensar. (...) Quanto a mim, mantenho secreto o meu estranho poder. Não sei poder de quê – meio treva e se de uma potência. Quem sabe se esse poder resume-se em respirar? em pensar? em quase adivinhar? em poder matar e não matar? É um poder contido. (SV, 79)

O poder mencionado não se encontra apenas bastante limitado mas, por vezes, beira o fictício, tal como o Autor nos diz em outro momento, referindo-se a Ângela: "Se quiser seguir então me siga porque assim sou eu que mando e controlo. Mas não adianta mandar: essa criatura frívola que ama brilhantes e pérolas me escapa como escapa a ênfase indizível de um sonho" (SV, 53). Da mesma maneira que o sonho, eco distante da coesão estruturada da realidade 'acordada', o romance, em sua própria forma, buscaria dizer o impossível. Diversos recursos de linguagem, já apontados pela crítica, aí se destacam:

Ao serviço de uma progressão descontínua a frase é frequentemente suspensa pelas reticências para sugerir o que não é capaz de dizer, há largo recurso às repetições vocabulares com a finalidade evidente de quebrar o ritmo normal e tornar intensamente presente uma ideia ou sentimento. (...) A nova visão das coisas cria justaposições de palavras formando uma frase com o objetivo de fundir, num só conceito

arquetípico, ideias independentes. (...) O próprio romance é manipulado com uma grande frase do discurso da vida, pelo que o narrador não se conforma com as divisões tradicionais dos capítulos ou com a pontuação corrente¹⁹.

Ao fim e ao cabo, a forma acompanha as indagações da narrativa, pois, de outro modo, como se poderia tentar dizer o indizível? Só pode ser feito a partir de tal linguagem, "o menos finita e constrangida possível, liberta dos condicionalismos gramaticais ou estilísticos²⁰" – movimento que se dá no interior do complexo jogo de dualidades especulares no eixo narrador/personagem. Assim, a própria personagem se aproxima – quando o narrador afirma que ela é um "sonho" seu – do inefável que não pode ser capturado, por mais que o Autor tenha se pensado seu construtor e orientador absoluto. A criatura escapa de seu criador e quase se revolta (como um Frankenstein que nos ronda). É no sentido dessa 'relatividade' radical que podemos propor a questão: até que ponto o eu passa a ser efetivamente um outro, com estrutura própria ou estará para sempre sob o poder autoral de um outro? "Eu é um outro²¹?" – eis uma outra forma de questionar a alienação fundamental do eu no outro, eu que não se reconhece a si mesmo, estando assim para sempre numa relação de exterioridade no tocante a si mesmo. No entanto, esse movimento se constrói de uma maneira ainda mais extrema, uma vez que podemos apontar Ângela (no caso, o outro) como, de fato, desdobramento do Autor, por sua vez fruto de um desdobramento anterior – como as bonecas russas que se encaixam na figuração de uma maternidade infinita, *matrioshkas* imemoriais.

Caberia perguntar ainda: há uma sobreposição, quase uma equivalência entre os dois lugares – eu e outro? Se nos inclinamos nessa direção, deveremos refletir, inclusive, se temos de fato 'diálogos', no qual, por definição, há interlocução e diferenciação. E mais, pode haver descoberta efetiva quando o eu está dessa forma alienado no outro? Quando os limites entre um e outro quase deixam de existir? "Estou cuidando demais da vida de Ângela e esquecendo a minha. Virei uma abstração de mim mesmo" (SV, 67). Ângela se apresenta como o ideal do Autor, tanto por seu lugar de criatura feita para suprir tudo aquilo que não se pôde ser durante uma existência, como por seu espelhamento no tocante ao gesto de escrever:

¹⁹ Fernando Cristóvão, "Clarice Lispector ou a estética da inevitável ruptura", p. 297.

²⁰ Idem, op. cit., p. 298.

Ângela.- Eu tenho tanta vergonha de escrever. Ainda bem que não publico. (...)

Autor.- Me coisificam quando me chamam de escritor. Nunca fui e nunca serei. Recuso-me a ter papel de escriba no mundo.

Eu odeio quando me mandam escrever ou quando esperam que eu escreva. (...)

Ângela.- Eu não escrevo encrencado. É liso como mar manso com ondas que se espraíam alvas e frígidas: agnus-dei. (SV, 94-95)

Contudo, ao mesmo tempo em que há ao longo de toda a obra o flerte com uma quase indistinção de lugares, os escritores (os três?) se misturam e se identificam sucessivamente, surgindo uma via que talvez possibilite a raiz de uma separação e diferenciação. Trata-se dos polos masculino e feminino. Para além de estereótipos fixados em clichês, Ângela centraliza inúmeras representações que apontam a presença de um lugar feminino – inseparável dos lugares simbólicos e do imaginário social que o estabelece – com suas paixões e seus modos de se revelar, enquanto o Autor representa o que pode haver de comedido e controlador desses impulsos. O Autor afirma, por exemplo:

Autor.- Eu não escrevo como Ângela. Não só não tenho prática como sou mais sóbrio, não me derramo escandalosamente. E não uso adjetivos senão raramente. (SV, 53)

Ele tenta, assim, distinguir-se desse "exagero" que escorre de sua personagem, como a seiva de fêmea escorreria de uma mulher. Ele não. Em sua polaridade controlada e masculina, é sóbrio, frio e calculado – sem escândalos ou adjetivos. Já Ângela é uma "criatura frívola" que "sopra em sussurros o que ela é" (SV, 53). Além disso, "se diverte muito, a escandalosa" (SV, 66). Mas, embora "doida", tem uma "lógica matemática na sua aparente doidice". Dessa maneira, apesar do exagero derramado, há certa contenção em seu "descontrole": é o máximo a que Ângela pode aspirar, pois seu 'cerne' se aproxima do 'irracional', muito mais do que a aparente fria racionalidade de seu criador. Diz ele sobre ela:

²¹ Alusão ao célebre aforismo de Rimbaud: "Je est un autre".

Autor.- Ela vê às vezes a realidade, uma realidade mais inventada e que nunca se aproxima da verdade, como se esta toda nua a assustasse. Ela é um superlativo. (SV, 67)

Autor.- Porque Ângela é tão novidade e inusitada que eu me assusto. Me assusto em deslumbre e temor diante do seu improviso. (SV, 101)

Eis aí uma frágil possibilidade de distinção dessas duas personagens, momentos em que o Autor situa Ângela junto ao feminino transbordante e superlativo. No entanto, embora tais diferenciações sejam expressadas, ambos, criador e criatura, permanecem presos a seus mútuos cordões umbilicais. Desde o início da primeira parte da obra – "O sonho acordado é que é realidade" – podemos acompanhar o movimento que propiciou o nascimento de Ângela, movimento fundamentalmente reflexivo :

"Tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu. Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo?" (SV, 23).

Tal questão persiste no decorrer do texto. Apesar de sutis demarcações do masculino e do feminino, termina-se com uma identificação entranhada. Pergunta-se o autor: "Eu a imito? ou ela me imita? Não sei: mas o modo de escrever dela me lembra ferozmente o meu como um filho pode parecer com o pai" (SV, 101). No modo da escrita se fazer, tal pai tal filho: Ângela, anjo de deus, criatura digna desse nome, continuidade do estilo do autor e que o fará ver-se sempre em seu reflexo. Até 'ela' e 'eu' se confundem: "Autor.- Ângela está sempre por se fazer. *Ângela* é minha aventura. Aliás *eu* sou a minha grande aventura"²² (SV, 62). 'Ela' e 'eu' misturados no início, no meio e no fim.

temporalidade x eternidade

O último fio a ser destacado do complexo emaranhado que é *Um sopro de vida* ganhará abordagem pontual, surgindo como um complemento aos dois outros, efetivamente mais próximos do tema do trabalho. Entretanto, por notarmos que a

²² Grifos nossos.

questão da temporalidade insistia de forma contundente na obra, não pudemos deixar de marcá-la e mostrar a proximidade inerente entre ela e os tópicos tratados, tanto o silêncio quanto a alteridade e a autoria.

Lembremos, antes de enfocarmos a análise propriamente dita, aspectos importantes levantados por Paul Ricoeur em seu clássico estudo *Temps et récit*. Num trecho do segundo volume da obra, há a ideia da diferenciação entre o enunciado e a enunciação como necessariamente distintos, porém, no limite, interconectados: é o próprio relato que apresenta o poder de se "desdobrar" em enunciado e enunciação²³. Nessa linha, o crítico estuda a ligação entre os 'tempos do verbo' e a enunciação, marcando a "complexidade da relação que nós mesmos reconhecemos entre o tempo da ficção e o tempo da experiência fenomenológica". No entrelaçamento desses níveis, Ricoeur sublinha a relação, de certa forma dialetizada, que os anima:

A necessidade de separar o sistema dos tempos do verbo da experiência viva do tempo e a impossibilidade de separá-los completamente parece-me ilustrar maravilhosamente o estatuto das configurações narrativas, ao mesmo tempo *autônomas* em relação à experiência cotidiana e *mediadoras* entre a corrente e a contra-corrente do relato.²⁴

Retomemos o início da obra, onde essas questões já estão delineadas. Nos dois primeiros parágrafos, o narrador aborda o ato que está realizando, isto é, o da escrita e, no terceiro, inclui a dimensão da alteridade, buscando a existência do 'tu', outro ao qual se dirige. É nas primeiras linhas do quarto parágrafo que se introduz a referência ao tempo: "Hoje está um dia de nada. Hoje é zero hora" (SV, 11). Marcação do tempo que parece constituir-se a partir do nada ou do zero, para ser, no entanto, logo desfeita. "Sem início e sem fim", o narrador revela-se um ponto que flutua no infinito, mostrando-nos a posição atemporal que paira sobre ele, colocando-o mais próximo de um ponto fora da linha do tempo:

Existe por acaso um número que não é nada? que é menos que zero? que começa no que nunca começou porque sempre era? e era antes de sempre? (...) Redondo sem início e sem fim, eu sou o ponto antes

²³ Paul Ricoeur, *Temps et récit*. 2. *La configuration dans le récit de fiction*, 1985, cap. 3.

do zero e do ponto final. Do zero ao infinito vou caminhando sem parar. (SV, 11)

Assim, o narrador oscila constantemente entre o tempo cronológico, contável, dos instantes sucessivos e o 'atemporal', de tudo aquilo que simplesmente "é", sempre foi ("era antes de sempre") e sempre será (seguindo "sem parar"). Estamos para além do tempo do relógio, em uma *outra* temporalidade. Tal como o "não-tempo" a que Clarice alude numa das epígrafes do livro:

Haverá um ano em que haverá um mês, em que haverá uma semana em que haverá um dia em que haverá uma hora em que haverá um minuto em que haverá um segundo e dentro do segundo haverá o não-tempo sagrado da morte transfigurada. (SV, 6)

Aqui já se explicita uma das interpretações possíveis para o não tempo sagrado: ele aproxima-se da morte, ausência do ritmo e do pulso da vida. Tempo é "desagregação da matéria", é "apodrecimento do que é orgânico" (SV, 12). E, nessa acepção, o tempo passa, é passível de ser contado e de tornar a vida curta, vida que passa depressa demais; o tempo pode corromper, desagregar e destruí-la.

Mas, por outro lado, a noção de tempo aproxima-se da eternidade e seu vazio intransponível. O instante (aquele mesmo "instante-já" de *Água viva*?) se presentifica e se esfacela, em inúmeras partículas, trazendo-nos o sem limite que está contido no infinitesimal, no qual cada segundo pode se romper em um décimo de segundo e assim deixar o ser pairando no ar, presa do 'aqui e agora':

O instante já é feito de fragmentos. Não quero dar um falso futuro a cada vislumbre de um instante. Tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido. (SV, 19)

Como se à noção de tempo, inevitavelmente cronológico, se contrapusesse a noção de instante, átimo atemporal, não passível de ser captado pelo relógio, que nos coloca na eternidade daquilo que não se desloca. "E cultivo também o vazio silêncio da eternidade da espécie. Quero viver muitos minutos num só minuto. Quero me

²⁴ Idem, p. 117.

multiplicar para poder abranger até áreas desérticas que dão a ideia de imobilidade eterna. Na eternidade não existe o tempo" (SV, 12). Ou seja, *temporalidade* em contraposição à *eternidade*; o tempo que se conta, que degrada, corta, separa, delimita e a eternidade que paira e deixa o ser suspenso, no reino do infinito e ilimitado.

O eterno é aqui aproximado do silêncio e do desejo – o "vazio silêncio da eternidade". Conforme vimos anteriormente a propósito do silêncio, podemos situá-lo em relação a um momento anterior à existência e um posterior, estabelecendo uma analogia entre este, silêncio sem borda, e aquele, eterno, tempo sem borda²⁵. O atemporal se coloca tanto no aquém da vida, onde o feto se faz carne e corpo, quanto no além, infinito quase divino que assusta e, ao mesmo tempo, fascina o narrador. E quando, num movimento paradoxal, se apreende algo daquilo que é inapreensível, obtém-se um desses instantes de atemporalidade: "Na hora em que eu me captar – terei atingido a eternidade não importa que efêmera" (SV, 126).

Seguindo esse eixo, do eterno e do silêncio, iremos obrigatoriamente reencontrar o mistério do real, "coisa" que paira absoluta no tempo e no espaço, quase sem medida, em busca de ser apreendida.

Mais misteriosa do que a alma é a matéria. Mais enigmática que o pensamento, é a "coisa". A coisa que está às mãos milagrosamente concreta. Inclusive, a coisa é uma grande prova do espírito. Palavra também é coisa. (SV, 101)

Qual então a solução para esses enigmas propostos por Clarice? Como "pegar" essa Coisa com palavras? Tarefa ao mesmo tempo necessária e impossível: "Eu, reduzida a uma palavra? mas que palavra me representa? De uma coisa eu sei: eu não sou o meu nome" (SV, 127). E como escrever – uma palavra depois da outra, numa ordenação lógica e cronológica – ao mesmo tempo em que se quer captar a eternidade do instante? Como tirar ouro do carvão, como escrever um livro que é um silêncio? Como

²⁵ Borda, aqui, na dupla acepção da linguagem corrente (o que delimita, circunscreve) e da topologia – tal como Lacan trabalha em seus últimos seminários, teorizando conceitos como a tríade real, simbólico, imaginário, ou ainda a relação entre pulsão e objeto, a partir de figuras topológicas (Cf., entre outros, o *Seminário R.S.I.*).

fazer nascer um Autor que se engaje nesse percurso, como criar, a partir de si mesmo, o diferente, mas que dê continuidade à criação?

Recapitulando: em *A hora da estrela*, Clarice Lispector criara Rodrigo S. M. que engendrara Macabéa; em *Um sopro de vida*, cria Autor que cria Ângela Pralini que também cria e escreve. A parte final de *Um sopro de vida* é, "logicamente", o "Livro de Ângela". Forma-se uma estrutura espiral que se desenrola no tempo, tendendo ao infinito, numa tentativa de se permanecer continuamente no processo de escrita e, assim, na vida. A escrita se apresenta, portanto, como algo que procuraria barrar a passagem inexorável do tempo e a morte que se aproxima. Sim, talvez como toda criação.

Sublinha Lúcia Castello Branco que o último livro da autora "traça com absurda sofreguidão esse último pulsar da escrita de Clarice: não só por seu discurso fragmentado, não só por sua estrutura em abismo, até nos apresentar um autor e seu sopro/criação (Ângela), em constante e desconexo diálogo; mas sobretudo por essa respiração abrupta, ávida, excessiva e, no entanto, contida, econômica, rarefeita, pouca²⁶". Como se ela buscasse, através de seu sopro de vida, suas pulsações, manter operante a escrita ao longo do fio temporal, que jamais retroage, renovando continuamente o lugar da autoria.

Como manter viva a chama da criação? Permanecemos no enigma, ficamos na eterna busca, nas reticências. Aliás como termina a obra:

Quanto a mim, estou. Sim.

"Eu... eu... não. Não posso acabar."

Eu acho que... (SV, 162)

Em outros termos, continua-se a escrever e a escrever indefinidamente e, assim, a criar autores que criam palavras a partir do silêncio, que "não é o vazio, é a plenitude" (SV, 53). Plenitude? Ora, mais tempo lhe tivesse sido dado, mais escrita haveria, mais autores teriam sido criados. Trabalho ininterrupto de uma vida.

o autor, o outro, o tempo

É preciso, agora, buscar alinhar os vários fios que compõem *Um sopro de vida*, a partir dos diversos eixos de análise. Para delinear a questão da escrita (contínuo fazer do texto) e da autoria (lugar daquele que sustenta essa operação), retomemos brevemente algumas reflexões já referidas. Voltando a Foucault²⁷, façamos uso do operador "função-autor" a fim de melhor situar a questão da autoria, em sua densidade. Diz ele que tal função, mais além de resposta à questão "quem fala?", situa-se na junção de vetores. Ela pode ser identificada no jogo entre vários "sujeitos" presentes no discurso: aquele que escreve, a personagem que narra a história, aquele que discute ou comenta o ato de escrever.

Trata-se, portanto, de uma posição que pode ser ocupada por diferentes indivíduos (reais ou supostos), isto é, situamo-nos em uma perspectiva simbólica para abordar esses vetores, na qual trabalhamos com funções e posições e não simplesmente com seres concretos que assinam um texto e deixam a marca autoral. É justamente essa a complexidade com que trabalha Clarice ao nos propor diversos "níveis autorais" em *Um sopro de vida*. Analogicamente, assim como temos a estrutura de duplicidade e espelhamento quanto à questão da autoria entre Clarice Lispector e Olga Borelli, não haveria a mesma polaridade entre os dois autores vistos no interior da obra? O Autor e Ângela? Ambos escritores, talvez o primeiro em vias de desaparecimento e a segunda em formação, da mesma forma que no par Clarice e Olga. Diz o Autor sobre esse desaparecer:

Será que estou com medo de dar o passo de morrer agora mesmo? Cuidar para não morrer. No entanto eu já estou no futuro. Esse meu futuro que será para vós o passado de um morto. Quando acabardes este livro chorai por mim um aleluia. Quando fechardes as últimas páginas deste malogrado e afoito e brincalhão livro de vida então esqueci-me. Que Deus vos abençoe então e este livro acaba bem. Para enfim eu ter repouso. Que a paz esteja entre nós, entre vós e entre mim. (SV, 20)

²⁶ Lúcia Castello Branco, "Todos os sopros, o sopro", 1991, p. 67.

Não seria Olga Borelli uma espécie de Ângela criada pelo Autor que se despede da vida e passa a sua tarefa de escrita ao outro? Palavras finais do livro: "Ângela é mais forte do que eu. Eu morro antes dela" (SV, 161). Olga efetivamente, depois da morte de Clarice, "escreve" seu livro e viaja pelo país a divulgar sua Autora.

Numa abordagem mais ampla, podemos identificar uma duplicidade no topos autoral que corresponderia a determinadas vertentes tomadas pela literatura em sua história. O autor ocupa, ao mesmo tempo, uma "posição divina" – onde é o agente da criação, que se dá *ex nihilo* e a partir da qual ele 'cria' e se 'expressa' ("Em vez de dizer 'o meu mundo', digo audaciosamente: o mundo depende de mim" (SV, 127) – e uma posição desencantada, em que se mistura com suas criaturas e morre com elas ("morro antes dela" (SV, 161). Efetivamente, o autor é aquele que busca permanecer mediado pela obra.

Vizinha dessa estrutura, corre no mesmo curso a questão da *alteridade*, eu e outro espelham-se mutuamente e se forjam um ao outro. Já em outros textos da autora, e nessa obra em particular, temos um Outro, em princípio diverso do Eu, que acaba por esbarrar no Mesmo e se revelar como seu lado oculto. De forma resumida, talvez pudéssemos dizer "Ângela, o outro do Autor". Conforme abordamos anteriormente, Ângela foi uma invenção do Autor a partir de um sonho que ele tivera em que brincava com seu reflexo. No entanto, não havia espelho, suporte usual do reflexo, "mas refletia uma outra pessoa que não eu" (SV, 23). A ideia é reafirmada ao longo da obra: "Ângela é um sonho meu" (SV, 79), ou seja, é pela via do sonho que o "eu" se equivale à "alteridade", numa especularidade sobreposta. O processo de identificação perpetua-se até a morte: "é que me pergunto se vale a pena Ângela morrer. Mato-a? ela se mata?" (SV, 147); "Ângela é mais forte do que eu. Eu morro antes dela" (SV, 161). O Um transmuta-se no Outro para logo depois voltar a ser Um. O Autor dá a vida a Ângela, para, em seguida, ser passível de se ver suplantado por ela, na autoria e nas reticências. Como indica o final da obra, em que o Autor havia anunciado a própria morte ('antes dela'), para em seguida retirar-lhe a palavra e um outro narrador – entre colchetes, numa composição quase teatral – anunciar:

[quando o olhar dele vai se distanciando de Ângela e ela fica pequena e desaparece, então o Autor diz:]

²⁷ Michel Foucault, "O que é um autor?", 1983.

É dele a palavra final, reticências precedidas pela despedida:

- Quanto a mim também me distancio de mim. Se a voz de Deus se manifesta no silêncio, eu também me calo silencioso. Adeus. (SV, 162)

Nesse processo, temos, quanto ao tempo, um duplo desdobramento. Em primeiro lugar, o tempo como instante fragmentado e paradoxalmente suspenso, "parado no tempo"; ou pura eternidade, também flutuante, não tempo como que imerso no silêncio (onde falta a escansão presença-ausência dada pela palavra). Nesse tempo, que não se conta (na verdade atemporal), sugere-se o milagre do instante e do ilimitado, aquilo que não opera um corte, uma delimitação.

Por outro lado, revela-se o tempo "cronológico", que conta inevitavelmente sua marcação, enquanto passagem e degradação, estabelecendo, assim, o limite e chegando à ideia de morte. Nesse sentido, torna-se inevitável lembrarmos que a própria autora, desta vez Clarice Lispector, estava perto da morte – o tempo escoava e escorre por entre as mãos.

A própria personagem Ângela começa a refletir, logo no início de sua 'entrada em cena', sobre o final: "e me indago a mim mesma se estou perto de morrer. Porque escrevo quase em estertor e sinto-me dilacerada como numa despedida de adeus" (SV, 32). A respiração lhe falta, o sopro se esvai. No decorrer do tempo, restam somente algumas lembranças, passagens da vida e o que se pôde escrever dela: o que pôde escapar à morte. Podemos seguir, juntamente com Lúcia Castello Branco, uma via de indagações e algumas possíveis respostas:

Além-escrita, além-vida, além-palavra. Além-corpo, pode-se acrescentar. O que há além do corpo? O sopro. O que há além da palavra? O silêncio. O que há além da vida? A morte²⁸.

A epígrafe final (subvertendo o circuito temporal que supõe-se andar para a frente) fica com Clarice: "Quando não escrevo estou morta". Frase dita em entrevista à TV Cultura, após a publicação de *A hora da estrela* e pouco antes de sua morte. Tempo de

²⁸ Lúcia Castello Branco, "Todos os sopros, o sopro", 1991, p. 68.

morrer, o Autor/a Autora; e tempo de nascer, um anjo, arauto de deus, um outro Autor. Testamento de um autor (personagem Autor), evocativo de um outro, uma autora (Clarice Lispector).

elos entre as três obras

No intuito de finalizar a análise e interpretação das obras, retomemos, num sobrevôo final, as múltiplas relações entre os três romances, buscando apontar, não propriamente a "última palavra", mas aproximações e aberturas para novas indagações.

Água viva apresenta um monólogo que se desdobra numa voz narrativa feminina que se dirige a um outro masculino, numa ênfase do questionamento centrado na própria escrita, seu processo de 'captar o it', no instante-já. Quer-se, sem hiato temporal, pegar A Coisa-em-si, ultrapassando o além ou aquém da palavra. Já em *A hora da estrela*, as instâncias narrativas surgem como atores do texto: há o autor ("na verdade Clarice Lispector"), o narrador-personagem Rodrigo e a personagem Macabéa (assim como seus "interlocutores"), além do leitor, "Vós" presente no interior mesmo da obra. A saga da protagonista se perfaz até sua morte trágica, que arrasta consigo o narrador, gestor da palavra que instaurara o mundo e se cala no final do texto ("sim", no início e no fim). *Um sopro de vida* trata explicitamente de um "Autor", criador pirandelliano de sua personagem Ângela Pralini, por sua vez, identificada à própria autora Clarice Lispector. Também aí o leitor figura, num diálogo textual por parte dessas duas vozes que orquestram a estrutura 'teatral' da obra. Ao final, a personagem vai sumindo, sumindo e o texto termina com reticências...

Esse aspecto abre caminho para um outro ponto essencial: a tensão contínua entre a *vida* e a *morte*, em conjunção com a escrita e o silêncio – um dos fios mais significativos e complexos da tessitura clariceana. A narradora de *Água viva* literalmente nasce, ocorrendo, inclusive, o que denominamos a "cena de nascimento". Repetem-se, ao longo do texto, várias referências a esse surgimento do ser após – e, mesmo, "simultaneamente a" – o questionamento dos limites da linguagem. Em *A hora da estrela*, o leitor depara-se com Macabéa, espécie de anti-heroína, que, somente no final, irá adquirir o estatuto de "estrela" – no momento brilhante e agonizante da

morte – tendo permanecido ao longo do romance presa a certo "limbo" (sugestivo de uma alienação tanto social quanto psíquica, na qual parecia estar ausente um lugar de agente ativo em relação à realidade externa assim como interna). Pelo próprio fato de se situar nessa posição, tem-se a impressão de estar vedado a Macabéa o poder de se constituir como um ser de desejo e, de certa maneira, detentor de seu destino. Parece não ter sido possível à personagem assumir integralmente o lugar de sujeito desejante, detentor de uma voz e, além disso, marcado pela sua sexuação – travessias importantes para todo humano.

Seguindo esse percurso, não pudemos deixar de abordar então o processo da *constituição do sujeito*, como complementar ao aspecto metalinguístico que se insinua na escrita clariceana. Acresce-se a esse tema a presença instigadora do sujeito feminino, cuja elaboração se fez, por momentos, necessária. Nos três romances focalizados, o tema da feminilidade surge de forma inequívoca. Em *Água viva* a complexa narrativa se organiza pela voz de uma personagem feminina, enquanto em *A hora da estrela* o narrador é um "homem" (embora seu estatuto masculino seja questionado, já que a própria Clarice e parte da crítica tradicionalmente afirmam ser um *alter ego* da autora²⁹) e a heroína uma moça. Finalmente, em *Um sopro de vida*, ocorre um diálogo quase teatral entre um autor e sua personagem, ainda uma mulher. Ou seja, nos três textos trabalhados, lida-se com "vozes" femininas que sofrem processos de transformação e consequente construção de algo novo, redundando num sujeito e numa palavra distintos, mediados por narradores que também se constituem enquanto tal. Essa constituição ocorre ao menos em três níveis: o da personagem, o do narrador e do autor (e ainda, do leitor?). Isto é, no âmbito da constituição subjetiva, tem-se a formação de um *outro sujeito* e de um *outro texto*, explicitando-se tensões recorrentes da obra clariceana: ser e alteridade, silêncio e palavra, caos e forma, vida e morte.

Morte, mais uma das figurações do silêncio a trançar um resistente fio que percorre a obra clariceana desde seu primeiro romance. *Morte e vida* que desembocam de maneira específica em seu momento final. Em *Um sopro de vida*, lida-se com o eterno movimento da busca de um significante outro, instaurador de um possível *novo texto*, a se antepor ao término que se aproxima inexoravelmente, conforme se constata pelo

²⁹ Cf. Benedito Nunes em "Clarice Lispector ou o Naufrágio da instrospecção".

final "inconcluso" do romance. O limite se impõe e, ao mesmo tempo, não se perfaz: "Quanto a mim, estou. Sim. Eu... eu... não. Não posso acabar. Eu acho que..." (SV, 162). Em síntese, o autor tenta dizer adeus, mas delega a palavra para aquele que lê, novo autor que preencherá o espaço insinuado pelas reticências. A autora sabe muito bem – e se debate, sofre, luta, se conforma – que a coisa em si não é passível de inscrição (daí as sugestivas reticências?). O fato, o "é da coisa", a experiência, o aqui-agora não podem ser plenamente colocados em palavras, discurso de letras sucessivas: não se representa o todo da vida. Está-se diante do vazio, eco de silêncio. Mas mesmo assim algo surge, a primeira e mínima expressão de algo que irá se corporificar em texto. No entanto, esse movimento não se faz por si só: há um autor que, de modo mais ou menos sutil, surge e se apresenta, colocando no vazio do silêncio o questionamento de sua própria forma, numa guinada metalinguística que ultrapassa a trama e a ela se submete. Por muitas vezes, esse autor se confunde com quem narra, com quem é personagem, com quem simplesmente fala, deslocando-se a própria autoria.

E quanto à *apreensão do real*, à captura do 'it', Coisa tão fugidia? Em *Água viva*, a questão vem à tona a partir da composição textual, que prescinde de uma trama "clássica" e se apoia na palavra "pura" (ou na "coisa", no "it"); ou melhor, procura-se reiteradamente algo que está fora do domínio da palavra, no lugar desse cerne de silêncio, "it", que investiria a escrita naquele momento preciso do "instante-já". Já em *A hora da estrela*, muda-se de perspectiva: o duro 'it' silencioso não surge tão maciçamente, uma vez que presenciamos um enredo menos fugidio – temos a história de Macabéa e seu duro percurso na cidade grande – em todos os níveis da obra (forma, espaço, tempo, foco narrativo...). Nesse romance, como analisamos, o silêncio faz aparição por outras vias, como a "transmissão" ou não da palavra do narrador às personagens, o mal-entendido radical que funda a relação com a alteridade, a alienação que retira o lugar de sujeito etc. Em *Um sopro de vida*, a figura do silêncio ganha presença – se separarmos virtualmente o que não se separa, 'forma' e 'conteúdo' – tanto na via formal (como as quebras radicais na narrativa, propiciadas inclusive por sua estrutura dramática dialógica), quanto na temática (o autor se diz fracassado no trato com a palavra escrita, submerso pelo silêncio, mas ao mesmo tempo cria uma personagem também escritora, num volteio de metalinguagem de dupla complexidade). Haveria um retorno a uma estrutura mais esvaziada da trama, como em *Água viva*, em que não há quase nada de "história" – somente um Autor a

dialogar com sua personagem, ou mesmo dois monólogos quase paralelos (ou seja, uma estrutura na qual o silêncio é o verdadeiro companheiro de viagem de cada personagem). Teríamos, ainda, um retorno ao jogo metalinguístico, resultante, nesse caso, do questionamento das instâncias da escrita, autor/narrador/personagem (já insistente em *A hora da estrela*), que brotam e silenciam alternadamente.

Alternância que se revelou movimento mais profundo de uma escrita sempre viva e geradora de mais escrita, como esta. Aproxima-se a hora de concluir.

VII.

Entrelaçamentos

Mas já que se há de escrever,
que ao menos não se esmaguem
com palavras as entrelinhas.

Clarice Lispector

A fim de poder visualizar o desenho mais amplo traçado por esta cartografia, retomemos as tramas do embate entre *silêncio*, *palavra*, *subjetividade* e *autoria* que se delineiam em Clarice, para em seguida alinhar os fios percorridos. Na obra claricena, e de maneira mais vívida nos romances enfocados, adensa-se o limiar entre silêncio e letra. Em *Água viva*, a escrita busca capturar o real do *it* com a palavra que não cessa ao mesmo tempo de dizer e fracassar em dizer, legando-nos um fio fabular inevitavelmente tênue. Já em *A hora da estrela* – embora o embate permaneça e se faça uma das linhas mestras da obra – visualiza-se um crescendo do imaginário que compõe o enredo, uma vez que a trama ganha desenvolvimento mais claro: a história de Macabéa é uma das histórias contadas no romance, paralelamente ao jogo construído entre o narrador e o autor, destes com as personagens e, num terceiro nível, com o leitor. Enquanto *Água viva* caracteriza-se por um imaginário esvaziado no nível da trama romanesca, *A hora da estrela* o faz 'ressurgir' – com início, meio e fim – numa das narrativas mais desdobráveis da autora, em que o jogo narrador/autor/personagem se complexifica. Quanto a *Um sopro de vida*, o jogo autor/personagem, criador/criatura, ainda está presente mas, de outra maneira: temos uma sequência quase dramática entre a personagem Autor e sua criatura-personagem Ângela Pralini. Logo, o enredo se mostra de modo mais entrecortado do que em *A hora da estrela*, não ocorrendo encadeamento linear nem nos fatos, nem na forma narrativa – acompanhamos somente flashes de trama. Ligada a essa, outra questão insiste em *Um sopro de vida*, referente à escrita e ao tempo. Ancorado em "um agora seguido de outro agora", o tempo simultaneamente impede o alcance da totalidade, no instante-já (dada sua própria estrutura, sequencial), assim como possibilita a busca indescritível revelada num tempo e espaço determinados.

Nos três romances, o impronunciável manifesta-se como peça fundamental: o silêncio é a origem, *causa* da narrativa e, ao mesmo tempo, *polo* para o qual se dirige a

palavra, revelando, igualmente, a autoria do lado da letra encarnada no texto. Há, desse modo, a tentativa de buscar o cerne constituinte da linguagem que, por sua vez, constitui o "Autor" enquanto tal, adquirindo, às vezes, estatuto de personagem, como o último romance demonstra mais explicitamente.

Através dessa fatura delicada entre caos, silêncio e letra, presentifica-se a obra, a criação: produção operada pela palavra que dá vida ao sujeito, dialetizando com o inominável, por meio da ausência que se institui nas entrelinhas do texto, apontando para o horizonte da não-palavra. No início, no meio e no fim, o que não se pronuncia esbarra na linguagem e põe o autor na via de seu trabalho de carpintaria-escrita.

Nesse percurso, não pudemos deixar de situar a *crise da subjetividade moderna* e a consciência do sujeito sobre seu estatuto de desamparo visceral, apontando a fragmentação e precariedade de uma razão que se queria luz natural do homem. Operamos a partir da categoria de uma subjetividade descentrada, descentramento relativo a um núcleo cristalino de consciência; assim como de uma alteridade deslocada, nem imaginariamente reconhecível nem de uma radicalidade inatingível, ou seja, nem irmãos nem deuses (ou demônios), mas *outro*. Estamos, portanto, no domínio de uma *razão relativa*, numa referência à ancoragem epistêmica das teorias da relatividade nascentes no início do XX: razão nem plenamente cartesiana, iluminista nem pós-moderna.

Sujeito, outro, razão, verdade? Há várias maneiras de fazer borda a esse movimento. Nosso trabalho foi o de colocá-lo em conjunção com os diferentes modos de produção estética, que se faz a partir de traços da tradição e de novos paradigmas – tanto no tocante à concepção de sujeito quanto à forma de obra de arte e, particularmente, de romance que se produz. Trata-se de inventar uma nova linguagem para abordar o mundo – e aí se insere Clarice – que absorva a poesia, que subverta as instâncias narrativas clássicas, que traga para seu interior o que antes estava fora da cena: a instância autoral, o foco narrativo, a construção das personagens, as diversas e por vezes conflitantes formas de composição. A poesia como possibilidade de atravessamento. Seguindo Lacan, podemos lembrar que o poema e o matema veiculam o real, formas de linguagem que almejam, pela via da criação, dar contorno ao ser.

Clarice sublinha tais questões em toda sua obra, notadamente na parte final, incorporando-as ao próprio fazer da escrita e apontando para o constante embate com o real que se almeja apreender e que no entanto nunca se deixar corporificar plenamente pela letra – contribuições nodais da autora na esteira de outros escritores que rompem fronteiras e inovam na linguagem. Em sua última fase, Clarice nos deixa ver que o *autor* não precisa mais se aprisionar como senhor de seu texto, mas pode operar uma função, exercida no momento mesmo do gesto que gera a escrita. Se a autoria é partilhada com o fluxo significante e o inconsciente que fala, tal movimento só pode ser ininterrupto, cabendo assim ao autor a função de pontuar esse fluxo, reelaborando-o a partir de sua própria experiência (imerso, como está, na cultura e no simbólico), imprimindo-lhe – literalmente – seu traço. Cabe a ele, por fim, assinar a obra, dando-lhe um fecho, letra transmissível que, enquadrada, circula. Trabalho de linguagem que se faz em seu tecido e múltiplos fios, e que estabelece o autor como possível personagem e primeiro leitor do texto.

Em entrevista concedida à TV Cultura¹, última antes de sua morte, Clarice diz: "quando não escrevo estou morta. Por exemplo, agora estou morta". Frase de grande impacto, principalmente se pensarmos no contraste entre suas palavras e a imagem vívida na tela. Cena emblemática que irá servir de fecho para este trabalho, cujo percurso foi marcado justamente pelo apontamento do complexo e diversificado lugar autoral, captado em sua dimensão ao mesmo tempo racional, inconsciente e errante, que busca se constituir equilibrando-se no jogo paradoxal entre o silêncio e a palavra. Em última instância, constituir-se entre as duas faces da mesma moeda que mescla a vida e a morte. Para Clarice, a escrita é vida – a única via possível de vida – e a ausência da escrita é o silêncio, a morte. Escreve quase numa corda de equilibrista, tentando esquecer que logo depois de uma palavra haverá inevitavelmente o silêncio que nos cerca a todo momento – embora disfarçado pela buzina dos carros ou o riso fantasmagórico que nos espreita, como em um de seus escritos. Mas silêncio que, de seu cerne mais denso, fará impulsionar a criação possível, escrita que se dá à luz.

"No limiar do silêncio e da letra. Traços da autoria". O título já oferece a pista: o conflito constante na obra clariceana vivido por um autor entre o silêncio que circunda toda linguagem e a palavra que busca se enunciar. Como se estivéssemos cercados de

¹ Júlio Lerner, "A última entrevista de Clarice Lispector". Revista *Shalom*, 1992, p. 62-69.

água silenciosa por todos os lados e tivéssemos a ilha palavra a nos ancorar e propiciar algum fôlego para prosseguir a viagem. Vez ou outra, um continente, a ilusão de solidez contínua e definitiva, e, logo em seguida, a consciência de que ele também não passa de uma ilha. Ilha grande, mas também cercada por um mar de silêncio, inevitavelmente, a maior porção da superfície desse nosso mundo. E nessa dinâmica, a construção constante e infinita do lugar do autor, que se refaz a cada vez.

Enfim: a escrita que busca se pensar a si mesma ocorre simultaneamente ao momento em que se compõe: intenta captar o "ser" da coisa por detrás da palavra, e isso no *aqui e agora* da fatura da letra. Capturar o tempo presente: o instante-já do fazer do texto, onde autor e personagem se misturam, engendrando um ao outro e, ainda, um terceiro, num jogo de espelhos que tende ao infinito. Autor, narrador e personagem se constroem e se desconstroem, criação e morte, de macabéas, de ângelas, de autores, da escrita, de mim e de você. Nascimento, criação e fim. E talvez recomeço.

bibliografia
de Clarice Lispector

LISPECTOR, C.

- O lustre*. Rio de Janeiro: Agir, 1946.
A cidade sitiada (1949). 2 ed. Rio de Janeiro: José Álvaro Ed, 1964.
O mistério do coelho pensante (1967). 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1971.
Água viva. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
A imitação da rosa (1973). 2 ed. Rio de Janeiro: Artenova, s.d, 1973.
A paixão segundo G.H. (1964). 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Ed, 1974.
A via crucis do corpo. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
De corpo inteiro. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
A legião estrangeira. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1977.
A hora da estrela (1977). 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
Um sopro de vida. Pulsações. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
A bela e a fera. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
Onde estivestes de noite (1974). 3ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
A maçã no escuro (1961). 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres (1969). 13 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
A mulher que matou os peixes (1969). 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
A vida íntima de Laura (1973). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
Felicidade clandestina (1971). 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
Laços de família (1990). 21 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
Perto do coração selvagem (1944). 15 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

sobre Clarice Lispector

- ARÊAS, V. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
 BALTAZAR, M. L., "Autoria verso autor". *Face*. Revista de Semiótica e Comunicação. São Paulo: PUC, 2 (2): 11-24, jan-jun., 1989.
 BRANCO, L. C., "Todos os sopros, o sopro". In: Vera Queiroz (org). *Revista Tempo brasileiro: Clarice e o feminino*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, n. 104:5/8, jan.-mar., 1991.
 BORELLI, O. *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
 CANDIDO, A. "No raiar de Clarice Lispector". *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, p. 123-31, 1970.

- _____. "No começo era de fato o verbo". In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edición crítica. Coord. Benedito Nunes. Paris: Association archives de la littérature latino-américaine, des caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília: CNPq, p. 17-19, 1988.
- CIXOUS, H. *L'heure de Clarice Lispector / Vivre l'orange*. 2 ed. Paris: Des Femmes, 1989.
- CRISTÓVÃO, F. "Clarice Lispector ou a estética da inevitável ruptura". In: *Cruzeiro do Sul, A Norte*. Estudos Luso-brasileiros. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, p. 291-309, 1983.
- DUARTE, E. *Clarice Lispector: máscara nua*. IEL, UNICAMP, Dissertação (Mestrado), 1996.
- FITZ, E. "Água viva". In: MARTINE, Diane (ed.). *Clarice Lispector - A Bio-Bibliography*. Wesport, Connecticut, London: Greenwood Press, p. 3-6, 1993.
- GALVÃO, W. "Entre o silêncio e a vertigem". In: LISPECTOR, Clarice. *Os melhores contos de Clarice Lispector*. São Paulo: Global, p. 7-11, 1996.
- GOTLIB, N. B. *Clarice. Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: Imprensa Oficial / Edusp, 2008.
- GUIDIN, Márcia L. D. R. *A Estrela e o abismo: um estudo sobre feminino e morte em Clarice Lispector*. FFLCH / USP, Dissertação (Mestrado), 1989.
- HELENA, L. *Nem musa, nem medusa. Itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Eduff, 1997.
- HOSIASOON, L. *Ser secreto: imagens de mujer en Clarice Lispector y Maria Luisa Bombal*. FFLCH / USP, Dissertação, Mestrado, 1988.
- JORGE, M. A. C. "A iniciada sem seita". *Sexo e discurso em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 97-104, 1988.
- _____. "Clarice Lispector e a experiência do despertar". In: *Anuário Brasileiro de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, p. 166-170, 1991.
- _____. "Clarice Lispector e o poder da palavra". In: DIDIER-WEIL, Alain (org.). *Nota azul. Freud, Lacan e a Arte*. Rio de Janeiro: Contra Capa, p. 105-115, 1997.
- KADOTA, N. P. *A tessitura dissimulada. O social em Clarice Lispector*. São Paulo: Plêiade, 1995.
- KAHN, D. *A via crucis do Outro. Aspectos da identidade e da alteridade na obra de Clarice Lispector*. FFLCH / USP. Dissertação (Mestrado), 2000.
- LERNER, J. "A última entrevista de Clarice Lispector". *Revista Shalom*, São Paulo, n. 296, ano 27, jun/ago, p. 62-69, 1992.
- LIMA, A. A. *Primeiros estudos*. Rio de Janeiro: Agir, 1948.
- LIMA, L. C. "A mística ao revés de Clarice Lispector". *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, p. 100-125, 1969.
- LINS, A. "A experiência incompleta". *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 183-191, 1963.
- MOSER, B. *Clarice*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NUNES, B. "O mundo imaginário de Clarice Lispector". *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, p. 93-139, 1969.
- _____. *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- PASOLD, B. *Themes and narrative - techniques in the novels of Virginia Woolf and Clarice Lispector*. FFLCH / USP. Tese (Doutorado), 1985.
- PEIXOTO, M. *Passionate fictions. Gender, narrative, and violence in Clarice Lispector*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1994.
- PEREIRA, M. *Pânico e desamparo*. São Paulo: Fapesp/Pulsional, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, L. "A fantástica verdade de Clarice". *Flores da escrivainha*. São Paulo: Cia. das Letras, p. 159-177, 1990.
- PONTIERI, R. "Os tantos outros que sou - Clarice Lispector e a experiência da alteridade". In: *Memória: Subversão da História. Vozes - Cultura*. v. 88. São Paulo: agosto, p. 26-30, 1994.
- _____. *Clarice Lispector. Uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

- PORTELLA, E. "O grito do silêncio". In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 9-12, 1978.
- ROSENBAUM, Y. *Metamorfoses do mal. Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1999.
- SÁ, O. de. *A escrita de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes / Lorena: Fatea, 1979.
- _____. *A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- SANTOS, R. *Clarice Lispector*. São Paulo: Atual, 1986.
- SCHWARZ, R. "Perto do coração selvagem". *A sereia e o desconfiado*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 53-57, 1981.
- SOARES, H. J. J. *A palavra e o silêncio no romance de Clarice Lispector*. Porto Alegre: UFRGS, Dissertação (Mestrado), 1982.
- SOLER, E. L. "Clarice Lispector: la palabra rigurosa". In: VVAA. *Mujeres y literatura*. Barcelona: Àngels Carabí y Marta Segarra Eds. p. 123-136, 1994.
- TEIXEIRA, C. M. *A poética do instante: uma leitura de Água viva, de Clarice Lispector*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Dissertação (Mestrado), 2001.
- _____. *Narração, dialogismo e carnavalização: uma leitura de A hora da estrela, de Clarice Lispector*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Tese (Doutorado), 2007.
- VARIN, C. *Clarice Lispector. Rencontres brésiliennes*. Québec: Trois (Col. Vedute), 1987.
- VASCONCELLOS, E (org.). *Inventário do arquivo. Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Centro de Memória e Difusão Cultural. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, 1993.
- VVAA Revista *Travessia*. n.º. 14. Florianópolis: UFSC, 1987.
- _____. Revista *Remate de Males. Clarice Lispector*. Depto. de Teoria Literária da Unicamp, n. 9. Campinas: Unicamp, 1989.
- _____. Revista *Tempo Brasileiro, Clarice e o feminino*. Vera Queiroz (org), n. 104:5/8, jan.-mar. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1991.
- _____. Revista *Cult*. Revista Brasileira de Literatura. Dossiê Clarice Lispector, n. 5. São Paulo: Lemos, 1997.
- _____. *Clarice Lispector. A narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, Edipuc, Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, 1998.
- WALDMAN, B. "Armadilha para o real: uma leitura de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector". *Ficção em debate e outros temas*. São Paulo/Campinas: Duas Cidades/Unicamp, p. 63-70 (Coleção Remate de Males, n. 1), 1979.
- _____. *A paixão segundo C.L.* São Paulo: Brasiliense (Col. Encanto Radical), 1982.
- _____. "O estrangeiro em Clarice Lispector". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Ano XXIV, n. 47. Lima-Berkeley, p. 95-104, 1998.
- _____. "A retórica do silêncio em Clarice Lispector". *Silêncio e luzes: sobre a experiência psíquica do vazio e da forma*. Org.: Luiz Carlos Uchôa Junqueira Filho. São Paulo: Casa do Psicólogo, p. 283-294, 1998b.
- _____. *Entre passos e rastros*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

bibliografia geral

- ADORNO, T. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ASSOUN, L. P. "Eléments d'une métapsychologie du 'lire'". *N. R. P.*, 88, 1988.
- AUERBACH, E. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- ARRIGUCCI JR., D. *O escorpião encalacrado. A poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- BADIOU, A. *Théorie du sujet*. Paris: Seuil, 1982.
- BARTHES, R. *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1972.
- _____. *Leçon*. Paris: Seuil, 1978.
- _____. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.
- _____. *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Critique et vérité (essai)*. Paris: Seuil, 1985.
- BELLEMIN-NOËL, J. *Psychanalyse et littérature*. Paris: PUF, 1978.
- _____. *Interlignes. Explorations textanalytiques*. Lille: PUL, 1988.
- _____. *Interlignes 2. Explorations textanalytiques*. Lille: PUL, 1992.
- _____. *Vers l'inconscient du texte*. Paris: PUF, 1996.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERNARDET, J.-C. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BERNS & THOMPSON. *Making television - autorship and the production process*. New York: Praeger, 1990.
- BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- _____. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- _____. *La parole vaine. Le Bavard de L.-R. des Forêts, S.P.A.D.E.M*, 1963.
- BLOOM, H. *Shakespeare: the invention of the human*. New York: Riverhead Books, 1999.
- BOSI, A. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. "Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo" In: _____. (org.). *O conto brasileiro contemporâneo* (1975). 9 ed. São Paulo: Cultrix, p. 7-22, 1992.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- BOWIE, M. *Freud, Proust et Lacan. La théorie comme fiction*. Paris: Denoël, 1992.
- BOWRA, C.M. *The heritage of symbolism*. London: Macmillan & Co, 1954.
- BROOKS, C. & WARREN, R. *Understanding fiction*. 2 ed. New York: Appleton-Century-Crofts Inc, 1959.
- BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcadia, 1980.
- CALVINO, I. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979). Milano: A. Mondadori, 1994
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. 2v. São Paulo: Martins Fontes, 1959.
- _____. *Literatura e sociedade*. 3 ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1973.
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CALIL, E. *Autoria: a criança e a escrita de histórias inventadas*. Maceió: Ed. da UFAL, 1998.
- CARROL, L. *As Aventuras de Alice*. São Paulo: Summus, 1980.
- CAUGHIE, J. *Theories of authorship*. London/New York: Routledge, 1990.
- CERVANTES, M. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española / Alfaguara, 2004.

- CHEMAMA, R. *Dictionnaire de psychanalyse*. Paris: Larousse, 1993.
- CHNAIDERMAN, M. *O hiato convexo. Literatura e psicanálise*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CORTÁZAR, J. A. G. *Historia de España Alfaguara. La Época Medieval*, vol II. Madrid: Alianza Ed., 1980.
- CORTÁZAR, J. "Situação do romance". *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, p. 61-84, 1993.
- COSTA, R. B. *Autoria e gênero ficcional: a telenovela de Sílvia de Abreu*. ECA / USP, Dissertação (Mestrado), 1998.
- CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- DIDIER-WEIL, A. (org.). *Nota azul. Freud, Lacan e a Arte*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.
- DREYFUS, H. & RABINOW, P. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- DUMONT, L. *Individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ECO, U. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ELIAS, N. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- EVERDELL, W. R. *The first moderns. Profiles in the origins of twentieth-century thought*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1997.
- FELMAN, S. *La folie et la chose littéraire*. Paris: Seuil, 1978.
- FIGUEIREDO, L. C. M. *A invenção do psicológico. Quatro séculos de subjetivação*. São Paulo: Educ/Escuta, 1992.
- FOUCAULT, M. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- _____. "Qu'est-ce qu'un auteur?" (1969), *Littoral*, n. 9, Paris: Éres, p. 3-32, 1983.
- _____. "Por que estudar o poder: a questão do sujeito" (1983). In: DREYFUS, Hubert & RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 229-250, 1995.
- FREUD, S. *Oeuvres complètes*. Paris: PUF, 1992.
- FRIEDMAN, N. "Points of view in fiction. The development of a critical concept". In: STEVICK, Philip (org.). *The theory of the novel*. New York: Free Press, p. 108-137, 1967.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GARCIA-ROZA, A. *O mal radical em Freud*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- GRIVEL, C. *Fantastique - Fiction*, Paris: PUF écriture, 1992.
- GUNN, D. *Analyse et fiction, aux frontières de la littérature et de la psychanalyse*. Paris: Denoël, 1990.
- HEIDEGGER, M. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2003
- IANNACE, R. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001.
- JENNY, L. "La stratégie de la forme". *Poétique*, n. 27, p. 257-281. Paris: Seuil, 1976.
- JUNQUEIRA FILHO, L. C. (org.). *Silêncio e luzes: sobre a experiência psíquica do vazio e da forma*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.
- JURANVILLE, A. *Lacan et la philosophie*. Paris: Paris, PUF, 1984.
- KANT, I. *Crítica da razão pura*. 2 ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1989.
- KOFMAN, S. *L'enfance de l'art: une interprétation de l'esthétique freudienne*. Paris: Galilée, 1985.
- LACAN, J., *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- _____. *Le Séminaire. Livre XIV. La logique du fantasme* (1966-1967). Inédito.
- _____. *Le Séminaire. Livre XXII. RSI* (1974-1975), Editions de L' Association Freudienne International (não-comercial).

- _____. "Radiophonie". In: *Scilicet* n°. 2/3. Paris, p. 55-99, 1970.
- _____. "Littérature et psychanalyse" ("Lituraterre"). *Littérature*. Paris: Larousse, n.3, p. 10, 1971.
- _____. *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973.
- _____. "L'Étourdit". *Scilicet* n°. 4. Paris, p. 5-52, 1973.
- _____. *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud*. Paris: Seuil, 1975.
- _____. *Le Séminaire. Livre XX. Encore*. Paris: Seuil, 1975.
- _____. *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986.
- _____. *Le séminaire. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1991.
- _____. *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse*. Paris: Seuil, 2004.
- _____. *Le Séminaire. Livre XXIII. Le sinthome*. Paris: Seuil, 2005.
- _____. *Le Séminaire. Livre XVI. D'un Autre à l'autre*. Paris: Seuil, 2006.
- _____. *Le Séminaire. Livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant*. Paris: Seuil, 2007.
- LEITE, J. C. *Ação política e emancipação humana no pensamento socialista*. Faculdade de Ciências Sociais, PUC São Paulo, Dissertação (Mestrado), 1998.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, [s.d.].
- _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. "Le roman". *Écrits de Moscou*. Paris: Ed. Sociales, 1974.
- MENEZES, A. B. *Do poder da palavra: Ensaio de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996 .
- MUIR, E. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, [s.d.].
- NAGIB, L. "Bernardet desanca a figura do autor", *Folha de São Paulo*, 29.11.1994, 1994.
- NIETZSCHE, F. *Além de bem e mal*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- _____. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- _____. *Ecce Homo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- _____. *A genealogia da moral*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.
- NÓBREGA, M. *Ocultação e disfarce de autoria (do anonimato ao nome literário)*. Fortaleza: UFC, 1981.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio. No movimento dos sentidos*. 2 ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.
- _____. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- PASSOS, C. R. P. *Confluências. Crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Edusp/Nova Alexandria, 1995.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- _____. *Flores da escrivainha*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- _____. Pessoa: entre le bureau et la physiologie. *Hors-Cadre*, n. 8, p. 97-111. Saint-Denis: PUV, 1990.
- _____. *Inútil poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- PICARD, M. *La lecture comme jeu*. Paris: Minuit, 1986.
- _____. *Lire le temps*. Paris: Minuit, 1989.
- POUILLON, J. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1974.

- PRADO JR., B. *Alguns ensaios. Filosofia, Literatura, Psicanálise*. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- RAJCHMAN, J. *Foucault: a liberdade da filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- RANCIÈRE, J. *L'inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001.
- RICOEUR, P. *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil, 1983.
- _____. *Temps et récit. 3. Le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985.
- ROBERT, M. *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Gallimard, 1981.
- ROSENFELD, A. *Texto / Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. "A teoria dos gêneros". *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, p. 73-95, 1986.
- ROUDINESCO, E. *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*. Paris: Arthème Fayard, 1993.
- SAUSSURE, F. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1995.
- SANTERRES-SARKANY, S. *Théorie de la littérature*. Paris: PUF, 1990.
- SOUZA, P. C. *As palavras de Freud*. São Paulo: Ática, 1999.
- SPITZER, L. *Linguística e historia literaria*, Madrid: Gredos, 1955.
- _____. *Études de style*, Paris: Gallimard, 1970.
- TAYLOR, C. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. São Paulo: Loyola, 1997.
- UNAMUNO, M. *Niebla* (1914). Madrid: Cátedra, 1990.
- VÁSQUEZ, A. S. *Convite à estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- VIEIRA, M. A. C. *O dito pelo não-dito. Paradoxos de D. Quixote*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.
- VVAA *Retratura de Joyce*. Revista da Letra Freudiana, ano XII, n. 13, 1993.
- WARREN, A. e WELLEK, R. *Teoria Literaria*. Madrid: Gredos, 1953.
- WATT, I. *Ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- _____. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- WILLEMART, P. *Escrita e linhas fantasmáticas*. São Paulo: Ática, 1983.
- _____. *Universo da criação literária*. São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo: Nova Alexandria/Fapesp, 1995.
- _____. *A pequena letra em teoria literária. A literatura subvertendo as teorias de Freud, Lacan e Saussure*. São Paulo: Annablume, 1997.
- WILSON, E. *O castelo de Axel. Estudo acerca da literatura imaginativa de 1870-1930*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- WILLIAMS, R. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- ZÉRAFFA, M. "Le roman". In: BESSIÈRE, J. et alii. *Littérature et genres littéraires*. Paris, Larousse, p. 87-161, 1978.