



NOVA FCSH

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

“O vasto pensamento era o corpo existindo” ou a poética do corpo em Clarice Lispector

Ana Mafalda Borges Cabrita

Dissertação de Mestrado em Filosofia
Especialização em Estética

CABRITA, Ana Mafalda Borges, *“O vasto pensamento era o corpo existindo” ou a poética do corpo em Clarice Lispector*, 2022.

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Dezembro 2022

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Filosofia, especialização em Estética, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria João Mayer Branco, professora auxiliar do departamento de Filosofia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com a co-orientação da Professora Doutora Joana Matos Frias, professora associada do departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

“ Le speranze della giovinezza parevano già tutte bruciate, mi sembrava di precipitare all'indietro verso mia madre, mia nonna, la catena di donne mute o stizzose da cui derivavo.”

Elena Ferrante, “La figlia oscura”

Agradecimentos

Às minhas orientadoras, incansáveis, rigorosas e generosas, o meu profundo agradecimento.

Às inúmeras intempéries que mostraram a minha desgraçada mortalidade e a minha descarada teimosia.

À minha mãe e a todas as mães da família, cuja trama fatalmente se carrega no peito.

“O vasto pensamento era o corpo existindo” ou a poética do corpo em Clarice Lispector.

Ana Mafalda Borges Cabrita

Resumo

A presente dissertação aborda a obra literária de Clarice Lispector e a relação tensa e conflituosa entre corpo e pensamento na escrita da autora, considerada aqui através das questões suscitadas pelas experiências da dor, da emoção e da crise.

A primeira parte (capítulos I. e II.) trata da experiência do corpo entendida como a encruzilhada entre, por um lado, a planura da mesmice do quotidiano e, por outro, a verticalidade das emoções que o problematizam. Se num primeiro momento as personagens se apresentam como corpos banais, regulares, aplanados, com o surgimento da dor, da emoção, da crise, tornam-se corpos interseccionados e moventes, existências metamórficas que se desdobram na vida pulsante, violenta, orgânica.

A segunda parte (capítulos III. e IV.) concentra-se na relação entre corpo e linguagem na obra de Lispector, estabelecendo um paralelo entre a cisão corpo / pensamento e a cisão entre a experiência do corpo e a (não) explicação da linguagem. Os sub-capítulos de II. e IV. são dedicados a cada obra de Clarice Lispector e procuram verificar especificidades inerentes ao tema da dissertação.

Entre as principais referências teóricas contam-se, além da literatura mais especificamente clariciana, textos e conceitos filosóficos de Ilit Ferber, Georges Didi-Huberman, Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger.

Palavras-chave: Clarice Lispector, corpo, pensamento, existência, dor, emoção.

“The vast thought was the body existing” or the body poetics in Clarice Lispector.

Ana Mafalda Borges Cabrita

Abstract

This dissertation addresses Clarice Lispector’s literary work and the conflict between body and thought to which it gives form by considering the questions raised by the experiences of pain, emotion and crisis.

The first part (chapters I. and II.) reflect upon the experience of the body understood as a crossroad between the sameness of everyday life and the verticality of the emotions that put that sameness into question. If, at first, the main characters present themselves as banal, regular, plain bodies, with the emergence of pain, emotion, crisis, they become intersecting and moving bodies, metamorphic existences that unfold within a pulsating, violent, organic life.

The second part (chapters III. and IV.) concentrate on the relation between body and language in Lispector’s work and establish a parallel between the split body and thought and the split between the experience of the body and the (non) explanation of language. The subchapters of the second and fourth chapters are dedicated to each of Clarice Lispector’s works and try to verify specificities intrinsic to the dissertation topic.

Besides the more specific clarician literature, the main theoretical references of this study are philosophic texts and concepts of Ilit Ferber, Georges Didi-Huberman, Friedrich Nietzsche, and Martin Heidegger.

Keywords: Clarice Lispector, body, thought, existence, pain, emotion.

Índice

Introdução	8
Capítulo I: A experiência do corpo.	12
I. 1. Encruzilhada na experiência da dor.	12
I. 2. Dor metafísica?	19
I. 3. Ausência de pensamento?	23
Capítulo II: O corpo nas narrativas de Clarice Lispector.	33
II. 1. A cidade sitiada – vastidão da superfície.	33
II. 2. A maçã no escuro – fazer o caminho da existência.	37
II. 3. A paixão segundo G.H. – o desejo do outro.	40
II. 4. A hora da estrela – periferia.	45
II. 5. Água viva – existência sem barreiras.	50
Capítulo III: A experiência da linguagem e da escrita.	54
III. 1. Dilema entre a recusa e a aceitação.	54
III. 2. Recusa da linguagem.	56
III. 2.1. Silêncio.	58
III. 2.2. Deterioração.	62
III. 2.3. Não-entendimento.	64
III. 2.4. Dilaceração.	67
III. 3. Aceitação da linguagem.	72
III. 3.1. Corpo poético.	73
III. 3.2. Devir e metamorfose.	79
III. 3.3. A escrita como maldição necessária.	82
Capítulo IV: O acontecimento da escrita em Clarice Lispector.	84
IV. 1. A cidade sitiada e a palavra espoliada.	84
IV.2. A maçã no escuro. Destruir para reconstruir.	87
IV.3. A paixão segundo G.H., violência e a salvação do outro.	91
IV.4. A dor de dentes n'A hora da estrela.	96
IV.5. Água viva e a escrita em fluxo.	97
Conclusão	102
Bibliografia	105

Lista de abreviaturas

CL – Clarice Lispector

Obras de Clarice Lispector

PCS – Perto do coração selvagem

HE – A hora da estrela

ME – A maçã no escuro

PSG – A paixão segundo G.H.

CS – A cidade sitiada

AV – Água viva

SV – Um sopro de vida (pulsações)

Obras de Friedrich Wilhelm Nietzsche

VM– Acerca da Verdade e da Mentira

GC– A Gaia Ciência

NT– O Nascimento da Tragédia

Parece penetrável porque tem uma porta. Ao abri-la, vê-se que se adiou o penetrar: pois por dentro é também uma superfície de madeira, como uma porta fechada. Função: conservar no escuro os travestis. Natureza: a da inviolabilidade das coisas. Relação com pessoas: a gente se olha ao seu espelho sempre em luz inconveniente porque o guarda-roupa nunca está em lugar adequado: fica de pé onde couber, sempre desconunal, corcunda, tímido, sem saber como ser mais discreto. Guarda-roupa é enorme, intruso, triste, bondoso. Cerra-se, porém, a porta espelho – e, ao movimento, na nova composição do quarto em sombra, entram frascos e frascos de vidro. (Rápida esperteza, contribuição ao quarto, indício de vida dupla, influência no mundo, eminência parda, o verdadeiro poder nos bastidores.)

Clarice Lispector, crónica “Estudo de um guarda-roupa”.

Introdução

Infundáveis são os ângulos interpretativos sobre a obra de CL. Ciente da magnitude que se desdobra em tantos olhares, que dão prova do fôlego da sua obra, tentarei verter para a presente dissertação uma abordagem que ponha em destaque algumas noções que creio existirem na afirmação “O vasto pensamento era o corpo existindo” (Lispector, 2013: 219), e que se ramificam na descrição feita na crónica “Estudo de um guarda-roupa” (Lispector, 2013: 559).

Para o efeito, deter-me-ei principalmente na obra “A cidade sitiada”, da qual retiro a primeira afirmação, para interseccionar cumplicidades, vizinhanças com outras obras, designadamente “A maçã no escuro”, “A paixão segundo G.H.”, “Água viva” e “A hora da estrela”. Ressonâncias com contos, crónicas, histórias infantis e alguns trechos de “Perto do coração selvagem” e da obra póstuma “Um sopro de vida (pulsações)”, serão igualmente mencionadas. Tomarei como principais contributos para a minha reflexão estudiosos de CL e filósofos como Ilit Ferber, Georges Didi-Huberman, Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger.

Estruturei a dissertação de modo a ter dois eixos que julgo importante destacar no âmbito do tema a que me proponho. No primeiro eixo, que engloba o primeiro e segundo capítulos, “A experiência do corpo” e “O corpo nas narrativas de Clarice Lispector”, pretendo destrinçar os traços que constituem, no meu entendimento, o problema do corpo, mais precisamente do corpo que experiencia a dor. Partirei deste ponto para desenvolver o que entendo ser o dilema entre corpo e pensamento na obra de CL e as suas diversas manifestações. Por outro lado, com o intuito de ser fiel às características claramente particulares de cada obra, optei por abordar separadamente

cada uma, organizando-as segundo aquilo que me parece ser a gradativa complexificação que CL irá manifestar nas questões que quero aprofundar.

No segundo eixo, que engloba terceiro e quarto capítulos, “A experiência da linguagem e da escrita” e “O acontecimento da escrita em Clarice Lispector”, pretendo transpor o dilema demonstrado nos capítulos precedentes para a problemática da linguagem e escrita de CL, respeitando a mesma organização. Desta feita, o que se evidenciou anteriormente como um posicionamento ambíguo e, em certos momentos, dicotômico entre corpo e pensamento será transferido para o que considero ser a atitude aparentemente antagônica de CL perante a linguagem.

Por outras palavras, decidi fazer um paralelo entre o dilema que aparenta cindir corpo e pensamento e o dilema entre a experiência do corpo e a (não) explicação da linguagem. Deste modo, e de forma a apresentar uma análise mais ampla, decidi avançar com algumas perspectivas dentro do que considero ser a recusa da linguagem, e outras dentro do que julgo ser a aceitação da linguagem. Esta opção permite-me contemplar e apresentar, com mais clareza, alguns pontos que considero pertinente averiguar. De modo semelhante ao que fiz no segundo capítulo, irei abordar separadamente cada obra de forma a verificar questões mais restritas, especificidades que cada uma apresenta.

CL dedica-se a descobrir e a explorar os recantos ocultos do corpo e do pensamento humanos. Na afirmação “O vasto pensamento era o corpo existindo” (*idem*), ressalta um dilema recorrente nas suas obras, nomeadamente, o conflito entre pensamento e corpo. Trata-se, a meu ver, de um dilema que se transfere para o questionamento da linguagem e da criação.

Pensamento e corpo agitam-se numa relação íntima, paradoxal, tensa, tanto reveladora como problematizadora, entre um eu e um cosmos por decifrar, entre *psyché* e *soma* que teimam em não coincidir. Neste contexto, parece-me sobressair a questão da existência interpelada como superficialidade, densidade que se espraia no limite visível dos objectos exteriorizados, e horizontalidade, densidade que se coloca em contacto com o chão (a terra, o orgânico).

Nesta espécie de planura (irredutível?), pressupõe-se tanto uma incapacidade em ir além da realidade imunizada, hermética (a fatalidade de não se passar da evidência exterior), o desejo de projecção na imediatez, no instante-agora capaz de abranger a existência na sua amplitude, como a procura de um refúgio no tangível, longe do difícil e vertiginoso vórtice das forças orgânicas da vida.

Entre a fatalidade e o desejo, reconheço nas personagens de CL um abalo existencial que as conduz a uma ambiguidade volitiva, entre a determinação pela forma (tornar o abstracto figurativo) e a total desvinculação de limites, ambos movimentos que buscam a totalidade da génese, a origem, o *it*. Se pela superfície é suposto ser possível perdurar no ideal da forma perfeita (coincidir ideia e forma), isto é, ser completo e uno, sem fissuras nem estilhaços, como me parece preconizar Lucrécia em “A cidade sitiada”, raras vezes essa será a solução apaziguadora ou celebrada.

Impera, como contra-tom, a desordem disruptiva, verticalizante da existência, pois “um mundo todo vivo tem a força de um Inferno” (Lispector, 2013:17). Que significado pode ter a existência se não consigo abdicar dos limites físicos e simbólicos que me constituem como pessoa? Que significado pode ter a existência se, mesmo ultrapassando imagetivamente os limites, nada compreendo do que vejo? Eis, pois, a posição aporética da experiência do corpo e da escrita.

Na esteira da problemática da exterioridade, ou por outras palavras, da coisidade, desfeita ou refeita pelo exercício da escrita, enigma da coisa sitiada, opaca, inapreensível e muda, temos aquilo que entendo ser a tentativa de descrever (para compreender) a coisa na própria coisa: – “Quero apossar-me do é da coisa.” (Lispector, 2012: 9). Apossar-se do é da coisa é, antes de mais, ver a coisa em si. Primeira impossibilidade. Ver a coisa em si é conseguir falar da mesma, isto é, colocá-la em conformidade com uma representação. Segunda impossibilidade. “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.” (Lispector, 2012: 13).

Se “viver era o único pensamento que se pode ter” (Lispector, 2013: 219), então é válido afirmar que os limites existem e persistem, sob diversas formas e maneiras, como referido na crónica “Divagando sobre tolices” – “concluí que há o infinito, isto é, o infinito não é uma abstração matemática, mas algo que existe. Nós estamos tão longe de compreender o mundo que nossa cabeça não consegue raciocinar senão à base de finitos.” (Lispector, 2018: 168).

O corpo a existir, no que considero estar representado na crónica “Estudo de um guarda-roupa” (*idem*), permanece assim um misto antagónico. Por um lado, materialidade indevassável, dissimuladora, guardadora de disfarces para enfrentar a “poeira dos dias” ¹, “estrangeira” porque esquisita, desengonçada e “inconveniente”.

¹ Título da obra poética de Luís Viveiros.

Por outro lado, entidade incompleta (em “estudo”), um começo sem fecho, “uma história que não [acaba] nunca”². Portanto, palco que esconde capacidade de figuração e composição múltiplas, que esconde tesouros arcaicos (a barata), o milagre da vida pulsante com forte poder metamórfico.

O corpo existindo como presença absoluta, “inescalável” (Lispector, 2013: 13) e irreduzível à razão, e a inapelável força da criação, são dois lados de um mesmo verso, o verso cujo eixo é o desejo indestrutível de compreender. Neste contexto, a leitura da obra “Language Pangs. On Pain and the Origin of Language”, de Ilit Ferber, levou-me a propor a hipótese de que o mencionado abalo verticalizante, desordem disruptiva que as personagens claricianas sentem, advém de um golpe que, ao interromper a alienação dos dias sempre iguais, desdobra a existência.

Trata-se da linha que atravessa e desestabiliza a intrincada trama da superficialidade. Essa linha que rasga a aparente mesmice da vida é a dor, um cru rompimento que abre brechas substanciais para o entendimento que é possível ter da vida. Uma dor que perpassa e quebra qualquer rigidez de compreensão, que provoca o “desabamento de cavernas calcárias subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas” (Lispector, 2013: 34-35), ou seja, que destrói a construção social e deixa o corpo nu, “totalmente à tona e totalmente exposto” (Lispector, 2013: 55).

Portanto, a manifestação da dor corresponde a um súbito corte vertical na planura existencial das personagens, a uma dor insuportável, incessante, pulsante, e visceral, liame que coloca em aberto a rede de conflitos, espantos e descobertas a que chamamos vida. Através da dor compreende-se sem entender, ou seja, compreende-se pela intuição, fora de fórmulas consagradas.

Ao desdobrar, desconfinar a existência, a dor desautomatiza o corpo e o pensamento, dando a ver que a realidade é proteiforme e a vida caleidoscópica.

² Entrevista de Clarice Lispector, concedida em 1977, ao repórter Júlio Lerner, da TV Cultura *Panorama com Clarice Lispector*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU>, minuto 02:42.

Capítulo I: A experiência do corpo

No capítulo I “A experiência do corpo” tentarei clarificar como a experiência do corpo é avivada pela dor e como nessa circunstância se evidencia a relação tensa entre corpo e pensamento. Deste modo, pretendo reunir questões que julgo transversais a várias obras de CL de forma a averiguar em que medida a dor desestabiliza o corpo na sua obra.

No capítulo I.1. “Encruzilhada na experiência da dor” irei averiguar de que forma essa desestabilização se manifesta. No capítulo I.2. “Dor metafísica?” pretendo posicionar a dor na questão da existência material e em que âmbito é pertinente posicionar a existência na metafísica. No capítulo I.3. “Ausência de pensamento?” vou recolocar a questão do pensamento e em que medida é problemático afirmar a sua ausência.

I. 1. Encruzilhada na experiência da dor.

O dilema da existência, em CL, opera-se, a meu ver, na tensão entre corpo e pensamento, entre a superfície que delimita o corpo aparentemente coeso, concreto, funcional e confortável, e as experiências obscuras, imprecisas e desassossegadas que o problematizam.

Nesta relação desdobra-se um complexo caminho de compreensão, pautado por avanços e recuos, por constantes dúvidas e perplexidades – ultrapassar os constrangimentos do próprio corpo para poder inquirir a existência? Ou pelo contrário, “dissecar” o corpo, para compreender a existência? Serão estes limites fixos ou maleáveis, reais ou imaginários?

Creio que a experiência que interessa em CL é aquela que desestabiliza, que drasticamente submete a um cair do pano, ao cair da máscara, à queda³. Uma queda brusca e profunda a que se refere Georges Didi-Huberman quando reflecte sobre a posição inquietante (vertical) do estranho, do estrangeiro.

³ A experiência da queda, numa ligação ao mito de Ícaro, pode também ser a recaída precipitada após a experiência de sublimação. As personagens lançam-se, como peregrinos, no acto/desejo de busca pela compreensão de si mesmas e a queda surge como acto de conhecimento “negativo”, ou seja, manifesta a condição solitária e mortal do ser humano. Trata-se da perturbação que desarticula e desvela a verdadeira condição humana e os seus limites precários, risíveis e comoventes.

a própria noção de “vertical do estrangeiro”, proposta por Pierre Fédida, tinha sua fonte na atenção dada por um dos mestres, Ludwig Binswager, (...). O que Fédida nomeia espaço “não tematizável” ou “não semantizável” de toda palavra sofrida, de todo sintoma, de todo gesto patético “Binswager desvela o não-temático no próprio centro da linguagem e das ‘imagens’ que ele cria: as ‘direções de significação’ (*Bedeutungsrichtungen*) estão presentes nas próprias expressões muito antes de assumirem um conteúdo semântico específico para nosso entendimento. (...) As direções de significação – o voo, a queda, a acção de flutuar ou de afundar etc. – são, portanto, entendidas como conteúdos tímicos ou páticos da presença, ou se desvelam como as determinações estilísticas (o como) do ser-aí (*être-là*)”. (Didi-Huberman, 2021: 35-36)

Portanto, a experiência do corpo que se abre à compreensão não está na dormência dos dias aplanados, sempre iguais, mas no corte vertical, o corte que funciona como gatilho para um despertar. A noção de verticalidade em CL, proposta por Georges Didi-Huberman, no ensaio “A vertical das emoções”, dá-nos conta da incisura provocada pela abordagem emocional e, assim, preciosamente movente da obra clariciana.

A vertical é infinita. É um processo orgânico, não uma ideia abstracta. É um caule que continua a subir, uma raiz que não para de se aprofundar. Por que é infinita? Porque nossa caminhada solitária não tem descanso; e porque nossos movimentos solidários também não têm fim. Lispector busca doar sua solidão na própria medida em que ela busca compreender, tocar a dos outros. (...) nada tem a ver com um espaço para confissões pessoais: mais precisamente um pensamento das emoções, um saber não convencional (...) fundando sobre uma prática da escrita como uma forma de comover o pensamento (*émouvoir de la pensée*). Faz falar (*enuntiare*) a emoção fora de todo o fechamento do em-mim (*en-moi*); faz tirar (*emovere*) o pensamento fora de toda a certeza do em-si (*en-soi*). (Didi-Huberman, 2021:14-15)

Mas que corte é este? É o corte que advém, principalmente, da dor. A dor, seja tormento, raiva, melancolia, sofrimento, é a sensação que interrompe e desvincula o ser humano do seu estado absorto. Choque pregnante que o abala e o leva a questionar tudo o que existe. Uma espécie de aflição que extravasa limites identificáveis, sem sentido, sem norte, um “entre” sem começo nem fim, a loucura lúcida, o “desacolhimento” mencionado no poema “Esta velha angústia” de Álvaro de Campos, heterónimo pessoano.

A dor é, por isso, incandescente tensão, e como referido na crónica “O que é a angústia” uma agonia que “pode ser o desamparo de estar vivo” (Lispector, 2018: 306). Penso que seja pertinente mencionar, como nota, e segundo Maria Clara Bingemer, o

facto de o corpo violentado, em dor, ter reminiscências na experiência traumática de CL ao conviver com a doença debilitante da mãe.

O corpo da mãe de Clarice, violentado, estuprado e depois paralisado e doente, acompanhou-a sempre. E se reflete em seus personagens. E também em sua experiência vital e concepção do mundo. Assim como no sentimento de culpa que a acompanhou. (...) A violência sofrida por sua mãe a fez olhar sempre a corporeidade como um lugar de vulnerabilidade e dor. (Bingemer, 2021: 247)

A dor é, pois, moção incisiva, irrefutável (não pode ser negada) e inabalável (não pode ser movida para fora do corpo vivente). A dor como sensação sem sentido concreto conduz a um desajuste fracturante entre a experiência emocional avassaladora e a expressão que lhe quer dar um significado claro. Não há explicação para dor, ou pelo menos, não há inequivocidade.

De que forma a experiência da dor, no caso das personagens de CL, pode ser o ponto de partida para a problemática subjacente à afirmação “O vasto pensamento era o corpo existindo”, paralela à da personagem Martim “viver era o único pensamento que se pode ter”? (Lispector, 2013: 219)

“O vasto pensamento era o corpo existindo” parte da premissa de que não há separação entre pensamento e corpo. O corpo que existe no movimento que não cessa, no gerúndio existindo, equivale ao pensamento, mais precisamente ao “vasto” pensamento. Parece-me que o adjectivo *vasto* refere-se a uma disposição específica no entendimento, um entendimento plano e superficial, tanto na lonjura como na proximidade, onde “olhadas de perto as coisas não têm forma, e que olhadas de longe as coisas não são vistas” (Lispector, 2013: 275). Isto é, a experiência do corpo, do corpo que sofre, é a do desamparo, da dispersão (vastidão) na compreensão. Mas como CL refere na sua crónica “Fios de seda”, a experiência é também mentalmente sensitiva, isto é, as sensações cravam-se no pensamento. Por isso, captar a experiência pressupõe uma fina sensibilidade para com os ténues fios do mundo sensório.

Veiculada e exposta à perigosidade do mundo, ao risco da disparidade, do fragmento, CL tem a sensibilidade inteligente que explora os interstícios heurísticos em incursões transitivas, desdobrando-se em múltiplas relações com o mundo.

“Que espécie de experiência é necessária, e onde ela começa e acaba? A experiência nunca é limitada e nunca é completa; é uma imensa sensibilidade, uma enorme teia de aranha, feita dos fios mais delicados de seda suspensos na câmara do consciente, e que apanha no seu tecido cada partícula trazida pelo ar. É a própria atmosfera da mente; e

quando a mente é imaginativa – muito mais quando se trata da de um homem de gênio – ela apanha para si as mais leves sugestões, abriga os próprios pulsos do ar em revelações.” Sem nem de longe ser de gênio, quantas revelações. Quantos pulsos apanhados no fino ar. Os delicados fios suspensos na câmara do consciente. E no inconsciente a própria enorme aranha. Ah, a vida é maravilhosa com suas teias captantes. Avisem-me se eu começar a me tornar eu mesma demais. É minha tendência. (Lispector, 2013:275-276)

Creio que o fio condutor de grande parte das personagens claricianas é o facto de se sentirem esmagadas pela vida. Na dor, o corpo está engolfado numa espécie de densa indeterminação, isto é, não se apreende nada que não seja o facto de se sentir a dor.

Uma indeterminação que não deixa de ser ambígua, pois em momentos temos a descrição de um delírio passageiro que subverte certezas e desequilibra, noutros momentos temos uma viragem definitiva para o abismo, onde não é possível regressar ao que se era. O corpo, ao fugir ou abraçar tamanho impacto da dor, está a determinar o olhar que quer dirigir a si próprio (recusa ou aceitação da sua condição mais íntima e verdadeira). No trauma, que não dá descanso, buscam-se, assim, vários caminhos que pretendem ser ou uma solução provisória que modere/aplaque a ruína, ou a redescoberta dos fundamentos da existência. Na dor assume-se, creio, uma força que permite o salto vital para a plenitude.

Atingir a plenitude que liga todos a tudo, parece-me ser, em grande medida, o principal desejo das personagens claricianas. A ansiedade em ser íntegro para com a vida, ser inteiro para com a sua verdade. Comungar, participar na vida, é incorporar (integrar e reunir) e encarnar (dar forma) fluxos e refluxos, tormentos e bonanças da existência, ou seja, as características oximóricas da mesma dentro de um mundo proteiforme. No paradoxo, que me parece ser o substrato essencial da vida, condensa-se a experiência da existência. CL opera, a meu ver, na perspectiva que abarca a vida no seu todo, na sua inexorável tensão de opostos, uma fricção indissolúvel, avessa a qualquer solução apaziguadora e/ou definitiva.

Segundo creio, a existência em CL não é rejeitada nem superada ou resolvida, mas suportada tal como se apresenta. Uma espécie de hífen que coloca em relação céu-terra, paraíso-inferno, mantendo a integridade antagonista de cada um dos elementos. Neste sentido, a acepção do hífen, dada por Georges Didi-Huberman, é bastante elucidativa.

esta pequena liana, esse pedaço de raiz que põe o céu e a terra em diálogo, por mais diferentes ou afastados que estejam. (...) Traçar hífen seria tentar uma reciprocidade onde reina a diferença e até mesmo a dissimetria (...) Por que então traçar hífen? Porque o mundo da linguagem, da sociedade, é um mundo onde a separação reina. Seria uma das tarefas da escrita a de mobilizar a linguagem até fazê-la derivar ou virar para novas “direções de significação”, e isso tendo em vista contestar o reino da separação, que é o das coisas no seu lugar, das hierarquias, das direções imutáveis e de tudo o que, em geral, não quer mudar de forma. (Didi-Huberman, 2021: 37-41)

Nas palavras de Evando Nascimento, trata-se de “colocar no mesmo patamar (...) existencial todos os viventes humanos, vegetais e animais, não para reduzi-los a uma homogeneidade anódina, mas para vê-los em sua rutilante diferença não opositiva.” (Nascimento, 2021: 111).

Portanto, o corpo é essencialmente vivente (e vidente), isto é, experiência e prova da vida a viver-se, da vida enredada em tudo o que existe. Um corpo que se constitui através de atravessamentos paradoxais, centrípetos e centrífugos, simultaneamente dentro de uma ordem, na consonância familiar e regular dos papéis sociais, no qual não cabe, e fora de qualquer ordem, o estranho tomado pelo estranhamento⁴. Como Nietzsche indica, a transgressão revela “a contradição primordial oculta nas coisas”, ou por outras palavras, todo o gesto verdadeiro é acompanhado pela dor perturbadora, a dor que desvia e transgride.

O que existe de melhor e mais elevado, e de que a humanidade pode apoderar-se, é por ela conquistado por meio de uma transgressão, tendo ela de sofrer as consequências da mesma (...) A desgraça presente na essência das coisas (...) No seu impulso heróico em direção à universalidade, na tentativa de ultrapassar a barreira da individuação, querendo identificar-se com o próprio Ser único e universal, o ente isolado sofre em si a contradição primordial oculta nas coisas, isto é, transgride e padece. (Nietzsche, NT: 74)

⁴ Das Unheimliche (designação freudiana que pode ser traduzida por “o estranho familiar”) em CL é um estranhamento que acontece, recorrentemente, no quotidiano, o estrangeiro dentro da própria casa. A surpresa, o inusitado surge no banal, no comum. Segundo Freud, o inquietante é algo que deveria estar oculto/secreto mas que reaparece. É neste contexto que a experiência inquietante/estranha acontece, que o esquisito se manifesta, provocando perturbação e desassossego.

Nas palavras de Judith Rosenbaum, “O incômodo que sentimos frente a esse outro pouco visível a olho nu, e que foi afastado do campo da consciência para possibilitar o processo civilizatório, vem à tona com o retorno das vivências pré-culturais, aquém da linguagem, podendo surgir como barbárie, como loucura, como desvio, como inocência pisada. Trata-se de um proto-sujeito arcaico e pulsional, que incomoda e que acusa nossa alienação diante de nossa própria natureza “estrangeira a nós mesmos (como diria Julia Kristeva)” (Rosenbaum, 2021:367)

O corpo aparenta, numa primeira instância, cingir-se ao campo visível e tangível dos objectos e de si mesmo, parece ser um espaço de regularidade artificial, onde as personagens elaboram e domam percepções e experiências sociais, culturais e emotivas, onde são e estão intactas nas suas rotinas. Esse espaço é, no entanto, completamente perturbado pela experiência da dor.

CL architecta, a meu ver, fracturas que despedaçam ou desestabilizam o espaço corporal previsto, isto é, o delicado e insustentável equilíbrio para manter a “normalidade” perante as investidas da dor. Se num primeiro momento, CL apresenta a naturalização do corpo construído e a sua cegueira cognitiva (sustentado pela mesmice), num segundo momento há uma quebra dessa naturalização ao evocar a vertigem da dor que abala a ordem instituída – Lucrécia tem a cidade que a expulsa, G.H. tem o estranhamento do quarto de Janair e a devastação da arcaica barata, Martim o desterro do seu crime, Macabéa a crueldade da marginalidade, a narradora de AV, a dor do *it*.

O corte, a tensão que inunda até fazer transbordar a condição existencial, obrigando-a a se manifestar, é fundamental para mostrar a contínua luta entre manter a polidez e solidez do corpo e a vertigem da dor que desfigura o seu traçado, dando a ver outros ângulos.

Na cruciante circunstância, no acontecimento inesperado, toda uma concepção linear, hierarquizada e massacrante de vida, de vida doméstica e rotinada, de papéis sociais, é baralhado, permitindo uma espécie de libertação. Essa cisão, no conto “Amor”, analisado por Nádia Battela Gotlib, ou na visão da barata em G.H., conduz as protagonistas a um radical outro, do qual participam intrinsecamente. Isto é, trata-se de um “Inferno paradisíaco” que representa uma dimensão de si próprias, do seu próprio âmago, do qual comungam.

A personagem descola-se do fio histórico e ingressa numa órbita que até então lhe era desconhecida: experimenta um novo modo de ver as coisas, que ganham novas formas, tonalidades, sabores. E o que ganha realce é a multiplicidade de que são feitas as coisas, em tons de vida e de morte, tal como os frutos, antes possivelmente saborosos, mas ali parecendo cérebros apodrecidos. Não é só o ‘ser Ana’ que atua nesse cenário. Num só conjunto, a Ana somam-se plantas e animais, irmanados nessa mesma rede de vida e morte. (...) Talvez a cena de Ana imersa nesse Jardim demoníaco, ou diante de um Inferno paradisíaco, seja o cenário exemplar do espaço em que a mulher comunga com sua mais ampla dimensão, ao ser o Outro de si, desvinculada temporariamente dos laços domésticos e sociais, mas aí mesmo se inteirando da importância de percepção do que constitui um espaço de libertação emancipatória. (Gotlib, 2021:273-274)

Estranhar a ordem onde o corpo está inserido e que vitalmente depende dela, convoca a visão perturbadora, provoca uma espécie de transe, imersão na porosidade contínua e indistinta das coisas, a cuja força a personagem se entrega, momentânea ou definitivamente. A dor institui-se, assim, como um furor, uma violência capaz de superar as antonímias próprias da racionalidade, capaz de ligar extremos, afirmada na crónica “Talvez assim seja” – “Todo o prazer intenso toca no limiar da dor. Isso é bom.” (Lispector, 2013:198) e na advertência aos leitores dada no início do romance PSG, “a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar” (Lispector, 2013:7).

A experiência da dor é, pois, desmesurada e visceral, coloca em relação polaridades (vida/morte, interno/externo, uno/múltiplo), não se mantém em nenhum sistema. No que diz respeito à visceralidade do corpo, Roberto Corrêa dos Santos dá conta da ligação que é possível fazer entre a obra de CL e a arte de Francis Bacon, que me parece bastante proveitosa para se entender aquilo que considero ser o exacerbamento permanente das sensações em CL.

tanto em Clarice quanto em Bacon, as sensações dizem respeito ao corpo, à observação e à vivência do corpo, do corpo como matéria vivida e atingível; ou mais ainda, diz respeito à carne viva e pulsante do corpo, ou seja, do embate brutal do corpo em face dele mesmo e em face dos outros(s) corpo(s)(...) Clarice quer mais: quer o feio, tantas vezes; quer o mau-gosto (o fel das coisas), tantas vezes; o pulsar da carne quando em pensamentos e ditos sobre o amor, o viver; em Clarice, o olho olha para ir ao ver; e o ver, em Clarice, envolve reversões dos sentidos: ver - ver como tato, olfato, escuta; daí as ressonâncias de toda a ordem no corpo da escrita e dos leitores; ressoam sensações que vão do transpor o esplendor do nojo até o esplendor do estado de graça; a beleza para Clarice (...) não importa, ou importa sim, desde que sua força, a força da beleza, esteja à ‘beira’ de gerar surtos - surtos de almas, surtos de entendimento. (Santos, 2021: 289-290)

A desmesura da dor vincula-se a um movimento que sai dos limites, ou mais precisamente, transforma os limites em limiares. Limiar entre a sustentação da normalidade e o embarque para o desconhecido, entre a estrutura física consistente, firme e limitada e o espaço destituído, vazado, que permite múltiplas deambulações e dimensões.

o eu em ebulição que sai de si a ponto de ser ‘não-eu’ (...) um compasso entre eu e não-eu, um “eu” fora de si, ou melhor, um “Eu não-eu”, que desestabiliza o quadro clássico da unidade do sujeito, que não abdica do seu “vir-a-ser” a partir da certeza de um ‘eu’. (Oliveira, 2021: 56-57)

O limiar também entre a experiência e a explicação. Neste âmbito, CL tenta instaurar um apagamento de todas as diferenças (o atonal, inexpressivo, insosso de G.H., por exemplo), capaz de revelar a unidade indizível de todas as coisas (não há primado na unidade).

Está em ação uma rara faculdade de conhecimento por meio de instrumentos que se inauguram a cada exercício, de modo que a revelação do que se vai dizer e o ato de dizer se confundem, sem chance para que se pavimente alguma ciência minimamente estável, repetível. (Ferraz, 2021)

Como referido por Lúcia Helena, o limiar em CL é a oscilação que nada determinada e nada nega, que se afunda na questão e que se consubstancia nas personagens “declinadas”.

o foco da constituição da personagem, que vai oscilando entre o ser mulher e o ser da existência colhida em si mesma, na investigação do que é o existir, que resulta uma questão não a ser respondida com um sim ou com um não ou com um isto ou aquilo, mas a ser posta como questão, como algo, a investigar porque é preciso ser, intransitivamente, numa linguagem em que o eu e as identidades são declinadas, (...) tomo aqui o “personagens declinadas” como a necessária “inclinação” do ser sobre si mesmo, num processo de reflexão, no mergulho a um espelhamento para dentro, a fim de que se possa empreender investigação mais plena, mas sempre insuficiente e sem fundo, da identidade como algo poroso e em metamorfose. (Helena, 2021: 186)

Neste contexto CL parece-me colocar a hipótese de não existirem contradições estanques, concretas, isto é, que tais contradições ou são erros de raciocínio, exageros, ou de que para se ser fiel à realidade multiforme, discordante e caótica, é imprescindível aceitar a unidade tensa de contrários.

I. 2. Dor metafísica?

Como menciona Roberto Corrêa dos Santos, CL não se detém meramente na subjectividade, como interioridade absoluta, individual e idealista. Vai além e move-se na “reflexão exaustiva e analítica sobre a subjectividade, seus efeitos, seus entraves, suas aberturas” (Santos, 2021: 292).

Creio que a experiência desestabilizadora, manifesta no mencionado limiar, é, em CL, uma forma de intimidade, que realça a experiência metafísica da existência, ou seja, a possibilidade, sumamente paradoxal, de que aquilo que por definição se situa além do

campo da experiência física seja objecto de uma experiência. Para CL, a existência em si é um facto “mágico” e “sobrenatural”, no sentido de extra-ordinário. É extra-ordinário o facto de existirmos, de que o mundo e a natureza existam, existam como pura existência⁵, sem propriedades nem qualidades. Portanto, diria que se trata de uma metafísica ao avesso.

Nas palavras de João Camillo Penna, referindo-se ao estado de graça clariciano, “a irradiação e a lucidez ocorrem “nas pessoas e coisas”, revelando-se afinal e simplesmente que “se existe”. Precaução essencial: não se trata de uma experiência metafísica, trata-se tão somente da existência, da dádiva do corpo, quando se recebe o dom de “existir materialmente” (Penna, 2010: 81). Trata-se, então, do “milagre” de existir indubitavelmente no corpo pulsante, como Macabéa, um desses seres que apenas são – “Era apenas fina matéria orgânica. Existia. Só isso.” (Lispector, 2002: 42-43).

Por outro lado, a experiência metafísica da existência é assumir que o conhecimento é dado na materialidade das coisas. Ou seja, a realidade das coisas é recuperada no exercício de imobilidade da matéria, seja pela materialidade do corpo, seja pela materialidade da palavra⁶. Mas também a materialidade ao nível do absoluto, da realidade perfeita, da intocada e indivisível factualidade, como preconizado em CS.

Dor em CL é a existência em si, ou seja, a experiência da dor abre para o âmago da existência. Uma existência ambígua, inserida numa grande constelação, que revela, liga e inclui tudo e todos num único tecido. A dor estabelece, por isso, uma ruptura metamórfica, um estranhamento.

Pela sensação da dor, e nas palavras de Lúcio Cardoso, escritor brasileiro e seu amigo íntimo, CL “esburaca o túnel onde de repente repõe o objecto perseguido em sua essência inesperada”.

Clarice devora-se a si mesma, procurando incorporar ao seu dom de descoberta, essa novidade na sensação. Não situa seres: arrola máquinas de sentir. Não há personagens, há maneiras de Clarice inventar. Suas sensações, todas de alto talento, repousam numa mecânica única – a da surpresa. Ela nos atinge por esse novo, que faísca à base do seu engenho. Clarice não delata, não conta, não narra e nem desenha – ela esburaca o túnel

⁵ A aparição do mundo é sobrenatural, ou seja, a física é a metafísica.

⁶ Como no caso de G.H., uma materialidade que para se manter no apreensível deve estar estagnada pela forma. “E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa - a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes - então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada.” (Lispector, 2013:11)

onde de repente repõe o objecto perseguido em sua essência inesperada. (Cardoso, 2012: 498-499)

Pela dor o corpo se abre ao mundo, é corporeidade, participa e está envolvido no mundo. Por ser catalisadora desta abertura, a dor está implicada na existência e remete para o relacionamento /envolvimento das personagens consigo mesmas e com os outros.

O corpo não pode prescindir nem da interioridade, nem da exterioridade, portanto constitui-se na relação entre ambos, mediador entre um interior obscuro e um exterior que nunca é inteiramente objectivo. Neste sentido, o entendimento é sempre dúbio, desarticulado e em trânsito.

Se a existência é um elo imbricado na totalidade do mundo, isso não significa que se aniquilem as contradições. Como mencionado anteriormente, as contradições mantêm-se sobrepostas numa interligação inexpugnável. Por outro lado, este elo com o mundo tem que ver com a origem do mundo, a vida emaranhada na morte, o intenso feminino. CL, nas suas obras, refere-se muitas vezes à dor como dor de parto, nascimento e morte, gestação, renovação, das quais irei transcrever algumas passagens, retiradas de várias obras.

SV – Ângela sofre muito mas se redime na dor. É como um parto: é necessário passar pelo crivo da dor para depois aliviar-se vendo à frente uma nova criança no mundo. (Lispector, 2012: 41)

AV – 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. (Lispector, 2012: 9)

Conto “Legião estrangeira” – A agonia de seu nascimento. Até então eu nunca vira a coragem. A coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo. E sem lhe terem respondido se valia a pena. “Eu”, tentava dizer seu corpo molhado pelas águas. Suas núpcias consigo mesma. (Lispector, 2016: 294)

Crónica “escrever ao saber da pena” – Estou falando de procurar em si próprio a nebulosa que aos poucos se condensa, aos poucos se concretiza, aos poucos sobe à tona – até vir como num parto a primeira palavra que a exprima. (Lispector, 2013: 394)

Crónica “Trechos” – Um domingo de tarde sozinha em casa dobrei-me em dois para a frente – como em dores de parto – e vi que a menina em mim estava morrendo. Nunca esquecerei esse domingo. Para cicatrizar levou dias. E eis-me aqui. Dura, silenciosa e heróica. Sem menina dentro de mim. (Lispector, 2013: 537)

Crónica “Conversa descontraída: 1972” – Ou só com dores de parto que dão um nascimento de coisa nova. Também porque, ao ultrapassar-se, sai-se de si e se cai no “outro”. O outro é sempre muito importante. (Lispector, 2013: 568)

Crónica “Uma lição de escultura” – A passagem da forma humana à forma atual: a todo parto antecede uma gestação. (Lispector, 2018:273)

ME – procurando copiar para a realidade o ser que ele era, e nesse parto estava se fazendo a sua vida. (Lispector, 2013: 97)

PSG – Estou tendo essa coragem dura que me dói como a carne que se transforma em parto. (Lispector, 2013: 127)

Neste ponto, Verónica Stigger faz uma analogia interessante à relação entre o universo clariciano e o útero. Como estruturas primárias e primordiais, mundo, vagina e boca são elos ancestrais que comungam com os alicerces da vida. Epicentros da violência, da dor, do grito. Sustentáculos que desestabilizam e revolucionam, tanto o corpo convulsionado em carne e sangue como a criação agónica que vai improvisando sinais. Boca e a vagina são a unidade primordial que se liga à génese do mundo, a força motriz fazedora da vida onde temos “todas as portas se abrindo como pernas no parto” (Lispector, 2018: 290), isto é, que permitem entradas e saídas, vidas e mortes, gestações e partos.

Se, como Clarice Lispector afirma em *Água viva*, “o útero do mundo” se apresenta como uma “ancestral caverna”, de onde se pode voltar a nascer, podemos ver a vagina como a figura, por excelência, dessa possibilidade de renascimento, com tudo que ela tem de ambivalente e perturbadora. Porta de entrada para o útero do mundo - mas também porta de saída para o mundo. Figura tão difícil de encarar - quase uma Medusa em miniatura -, precisamente porque nos põe diante do abismo das aberturas do corpo, do corpo como coisa que se abre. Nesse sentido, podemos dizer que a vagina pode ser uma abertura tão ou mais desestabilizadora que a boca (...) A vagina - a vida primária que desmonta desde dentro a montagem humana, obrigando-a a remontar-se - também grita: grita, hoje e sempre, o mais ancestral dos gritos, que é também o grito do que ainda não veio de todo, mas virá. (Stigger, 2021: 330-331)

Portanto, a dor é a manifestação do mistério da Natureza, é o que nos perturba e nos assalta desprevenidos. Na dor é-se selvagem, criatura que cria, que vocifera, que geme e que não sabe o que diz, mas entende intuitivamente a não-explicação das coisas.

I. 3. Ausência de pensamento?

Se, como referido, a dor perturba radicalmente, então é de crer que a compreensão é continuamente posta em causa. A existência continua um enigma e CL faz-nos entender que não existem respostas, pois a dor devasta conceitos e resiste a aceções, ou pelo menos, à sua imutabilidade.

Visto a dor desmontar vários sistemas de entendimento, é comum verificar que CL assume, por via das suas personagens, a inoperância do pensamento, anteparo que chega sempre tarde ou insuficiente perante a constatação da dor. Neste âmbito, julgo poder afirmar que a condição ignorante do ser humano é revelada pela dor.

Creio que esta ideia se manifesta nas personagens tidas como despreziosamente “estúpidas”, “idiotas”, “simples” (Macabéa) como nas que buscam propositadamente o embrutecimento (Martim, G.H., Lucrécia). A visão abissal da vida, que a dor propicia, desfere um golpe na mecânica do pensamento e provoca um distanciamento, concretizado na forma de imbecilidade. Uma desvinculação que toca nas raias da “loucura” – “tomar a loucura, em associação com a idiotice, como expressão da constatação de que viver é «mágico e intensamente inexplicável»” (Bezerra, 2022).

Existe nestas personagens uma espécie de inabilidade que as torna estranhas, fora do normal. A dor que separa e isola a personagem da “multidão” retira-a da “normalidade” do pensamento. O pensamento que não pensa “normalmente” é o pensamento que se desviou da norma, o pensamento perigoso que ameaça contaminar todo o conjunto social. Devido ao seu efeito disruptivo, urge recusar, separar, ostracizar os gestos, os corpos destes seres estranhos e perigosos (exemplo do ostracismo de Martim). Porque o estranho é o peculiar e, por isso, difícil, hermético, temível.

Por outro lado, como referido na crónica “Das vantagens de ser bobo”, ser tolo é aceitar humildemente a vida, é ser a verdade de si mesmo – “O bobo, por não se ocupar com ambições, tem tempo para ver, ouvir e tocar no mundo. (...) o bobo tem originalidade, espontaneamente lhe vem a ideia. (...) O bobo ganha liberdade e sabedoria para viver” (Lispector, 2018: 176).

Para CL a “perdição” (acto de se perder) do pensamento não é uma ausência de pensamento, mas tanto a condição como a disposição diferenciadora que envereda por outros trilhos, talvez mais esclarecedores da vida – “mulheres e homens perdidos em seus desertos sagrados, suas posturas potencializavam suas forças e suas lucidezes

embaladas por um cinismo espiritual que intervia nos lugares privilegiados do sentido.” (Bezerra, 2022).

São os que possuem a “outra” inteligência, os que existem “mais”. Talvez, pelo simples facto de existirem, sem o embaraço dos pensamentos formatos, sejam capazes de se abrir à experiência original. É pelo simples facto de existirem que a sua vida tem sentido, como me parece estar mencionado na descrição de Lídia, em PCS.

Até nas mais fracas havia a sombra daquele conhecimento que não se adquire com a inteligência. Inteligência das coisas cegas. Poder da pedra que tombando empurra outra que vai cair no mar e matar um peixe. (...) No entanto aquela força, a unidade na fraqueza...Oh, estava exagerando talvez, talvez a divindade das mulheres não fosse específica, estivesse apenas no fato de existirem. Sim, sim, aí estava a verdade: elas existiam mais do que os outros, eram o símbolo da coisa na própria coisa. (Lispector, 2000: 141)

Nas palavras de João Camillo Penna, são seres que contêm a marca da existência, ou seja, o fundo da vida cristalizado numa espécie de símbolo – “mulher da voz”, “mulher grávida” –, isto é, o símbolo encarna o mosto infindo da vida no corpo delimitado e mortal.

Os liames aparecem também no presente, por exemplo, na “mulher da voz” – a “voz da terra” (...) nas mulheres, grávidas ou não, deusas pelo fato de existirem, que tinham em sua base a poesia e sua essência era “tornar-se” (...) na visão certa das coisas que não eram milagres, mas que continham a “marca da existência”, ou no rio à parte da música, como no estudo cromático de Bach. “Abaixo de todas as realidades” há a realidade única e irreduzível da “existência” (Penna, 2021:154)

Acresce, a meu ver, uma sobriedade fundamental na procura da imbecilidade, da impessoalidade, uma espécie de distanciamento perante os ardis do pessoal, do individual. O anonimato que esbate falsas diferenças e realça a ligação e igualdade entre seres humanos, animais, vegetais, minerais.

A nomeação sóbria da pessoa designa, portanto, o ser das coisas, ou simplesmente o fato de serem. Elas são e nisso realizam a sóbria possibilidade humana de viver. Eles em suma realizam o presente do “gênio da vida”, de que não soubemos nos apossar ao nascer, que nos é dado, a todos, humanos, animais, coisas, ao nascer: existirmos. É contra a pessoa e o pessoal, o indivíduo e o individual adjetivos, que se instaura a escrita de Clarice que se quer impessoal e anónima. (...). “Despessoal” é o ser substantivo, liame entre as coisas, essa a ontologia de Clarice. (Penna, 2021: 171)

A impessoalidade de Martim, por exemplo, decidido em reconstruir-se na brutalidade, após aplicar um rude e abrupto golpe que o separa do mundo dos homens. Creio que para Martim a maior barbárie não foi o crime que pretensamente cometeu, mas a sua existência até então convencionada, que se ajustava na intelectualização dos sentidos.

No seu caso, creio que recusar o pensamento é recusar sucumbir à desvitalização da consciência emprestada, é recusar a educação/socialização. Martim nega o raciocínio (a moral) dos homens, para poder alcançar uma renovação de vida, pura de artificios, plena e instintiva. Martim, “totalmente à tona e totalmente exposto” (Lispector, 2013: 55) busca algum tipo de refúgio, seja nas plantas, seja no curral das vacas, seja na solidão de uma manhã, onde se abstém da refração confusa do pensamento, pois “de fora um navio é muito mais total que de dentro” (Lispector, 2013: 178).

Em *A maçã no escuro*, Martim (...) caminha como um “idiota contente” (...) Em que consiste tal tarefa? Em “tomar uma atitude besta de pureza” que revela a condição própria do ser humano frente a uma verdade que traz a marca da irredutibilidade e da loucura diante da objetividade dos fatos. (Bezerra, 2022)

Na PSG, G.H. tem o acto “insano” de comer a barata (comer, desejar, descobrir). Ao experienciar o incrível e pungente “fundo” da vida, G.H. pratica a atrocidade destruidora da sua construção humana.

G.H. participa de um processo de dissolução que revela a infinitude da carne (visão de loucos) que repartida torna-se vida humanizada. (...) Deserto promissor, vida primária divina e infernal na qual humano e inumano, mundo e imundo compõem um grande tecido marcado pela graça da existência e pela impessoalidade de um Deus que é sempre atualidade. (Bezerra, 2022)

Lucrécia, por sua vez, faz-se impessoal e superficial, recusa o exercício de pensar – “Quando uma coisa não pensava, a forma que possuía era o seu pensamento.” (Lispector, 2009: 51). Lucrécia é, pois, uma figura que se doa na irredutibilidade da sua ignorância, “olhava as rosas no papel da parede fazendo-se boba por dentro, de algum modo imitando a existência do guarda-roupa onde remexia para procurar a pulseira. Tocava numa coisa ou noutra como se a realidade fosse o inatingível.” (Lispector, 2009: 27).

Neutralizada por um pensamento calcinado e devastado pela forma decorada e não explicada (quanto mais via, menos sabia), Lucrécia indirectamente sabe, isto é,

sabidamente intui que nada a libertará. Deseja, por isso, mitigar o veneno fatal da subjectividade ao investir obstinadamente na redução da sua personalidade.

Será que julga a subjectividade como o caminho infernal para a “sabedoria” de si, o excesso que reúne, no subsolo, conhecimento e sofrimento? Possivelmente sim, pois julgo que Lucrécia pressente a fragilidade inescapável da sua condição, “– ciente, apenas ciente. De que aquilo tudo era intransponível mesmo pela imaginação – essa dura verdade do sol e do vento” (Lispector, 2009:143). Cautelosa, esquiva e temerosa dos perigos em vasculhar os meandros da sua vida (a mistura de açúcar e gesso do conto “A quinta história”), evita olhar demasiado para o seu interior de Medusa, sob a pena de ficar retida e imobilizada numa desastrosa perplexidade.

No entanto, e ironicamente, Lucrécia prescinde da perigosidade do seu interior para se fixar noutro tipo de paralisia, a de um “corpo-estátua” exteriorizado.

Em algumas o gesso terá endurecido tão lentamente como num processo vital, e elas, com movimentos cada vez mais penosos, terão sofregamente intensificado as alegrias da noite, tentando fugir de dentro de si mesmas. Até que de pedra se tornam, em espanto de inocência, e com tal, tal olhar de censura magoada. Outras – subitamente assaltadas pelo próprio âmagô, sem nem sequer ter tido a intuição de um molde interno que se petrificava! – essas de súbito se cristalizam, assim como a palavra é cortada da boca: eu te... Elas que, usando o nome de amor em vão, na noite de verão cantavam. Enquanto aquela ali, a de antena marrom suja de branco, terá adivinhado tarde demais que se mumificara exatamente por não ter sabido usar as coisas com a graça gratuita do em vão: “é que olhei demais para dentro de mim! é que olhei demais para dentro de...” – de minha fria altura de gente olho a derrocada de um mundo. Amanhece. Uma ou outra antena de barata morta freme seca à brisa... (Lispector, 2016: 275)

Lucrécia é a “boa” mulher da cidade, torna-se o cálculo de uma promessa de prosperidade, submete-se ao olhar que a cidade lhe devolve. Ao se guiar pela atmosfera da cidade, quer agradar, e, num sentido mais lato, quer agradar para não perturbar, não questionar, não desestabilizar. Pelo medo da desonra em não pertencer a lado nenhum, em intimamente não compreender, foge do questionamento que o pensamento pode suscitar. Escolhe silenciar o pensamento e ofuscar-se em ornamentos, “sua figura se ocultaria sob emblemas e símbolos, e na sua graça intensa a moça pareceria um retrato ideal de si mesma.” (Lispector, 2009: 26).

Sacrifica, assim, a sua subjectividade para não confrontar a indigência existencial sobre a qual edificou uma precária vida, e cuja morte é a única salvação, “A cidade invencível era a realidade última. Depois dela haveria apenas morrer, como conquista.” (Lispector, 2009:74).

Talvez Lucrécia tenha tido a infância de Ofélia, no conto “A legião estrangeira”, uma criança-adulto, enquadrada, regida pela solidez das apaziguadoras certezas.

Como Ofélia. Miniatura de adulto (‘Sou eu, Ofélia Maria dos Santos Aguiar’) categórica, proverbial, serena diante de um mundo fictício feito só de soluções definitivas (‘Empada de legume não tem tampa’), sem surpresas, resolvido, sem mistério, morto. Ofélia, trágica Ofélia — pura tradição, puro tempo cristalizado, puro culto da memória habitando pequeno corpo de criança-múmia (...) Ofélia por momentos renasce (...) Recobra a infância de seu ser, desperta, abre os olhos, vê. (Pessanha, 1965: 188)

Uma criança, portanto, truncada, que na irrupção da mais viva e caótica centelha de vida, na visão da mais ferosa primordialidade orgânica, se refugia em actos desastrosos e definitivos, isto é, em actos assassinos. Ofélia assassina o pinto (a sua animalidade viva), para tentar controlar o que lhe escapa, enquanto Lucrécia assassina a sua interioridade, para não se desequilibrar numa desilusão aniquiladora, e ser engolfada na imensidão da sua solidão. Lucrécia, tal como Ofélia, escolhe a serenidade do mundo “definitivo” — “E, assustada, prefere voltar à serenizada sobre-vivência.” (Pessanha, 1965: 188).

Ofélia recua, não suportando o novo lugar — o caos, a desordem interna, intensa — ela, então, participa de um ritual de sacrifício: rompe com o devir, negando-o com o assassinato do objeto desejado, vivo. Sacrifício que, a rigor, reinstala a ordem, afasta o perigo, recupera o conhecido, primeiro atentado contra o amor de deixar-se tomar pela vida, de criar, de singularizar. (Curi, 1998:68)

Lucrécia não quer resvalar para um afundamento onde já não tem pé, por isso está inteiramente na certeza das coisas, onde nada lhe escapa na evidência, tudo lhe escapa na essência. Como no início do conto “Os obedientes”, Lucrécia é prudente ao manter a simplicidade da sua existência, “um fato a contar e esquecer”, limitando-se a espiar a vida.

Mas se alguém comete a imprudência de parar um instante a mais do que deveria, um pé afunda dentro e fica-se comprometido. Desde esse instante em que também nós nos arriscamos, já não se trata mais de um fato a contar, começam a faltar as palavras que não o trairiam. A essa altura, afundados demais, o fato deixou de ser um fato para se tornar apenas a sua difusa repercussão. Que, se for retardada demais, vem um dia explodir como nesta tarde de domingo (Lispector, 2016: 280)

Espiar é uma forma de preencher a vida com lides inócuas, uma maneira de não ser tomada pela crise⁷, a hora vazia, como referido por Evando Nascimento, em ligação ao conto “Amor” – “O vazio é, portanto, o momento de ausência de “lides”, o vácuo que ela procura preencher (...) E é justamente nessa hora perigosa que se dá o evento desencadeador da crise (termo do conto), com a visão do cego mascando chicles no ponto do bonde.” (Nascimento, 2021:117).

No que diz respeito a Macabéa, ela aparenta ser coisa em si, simples como uma cadela rafeira, vadia, “que vaga à toa e a sua vida é sempre já (...) incompetente para a vida, crente como uma idiota” (Bezerra, 2022). Mas existe talvez a propositada estupidez, des-razão, como um regresso à infância perdida, “a história de uma inocência pisada”⁸. Possivelmente Macabéa seja ainda criança. Destituída da razão discursiva, consegue manter a visão desobstruída, inocente.

Porque não treinam a razão discursiva, as crianças olham o mundo mais de perto. Pois a razão discursiva tem isso de próprio: distância o dado presente e, situando-o logo num tecido de relações, amortece-lhe o impacto e cria um estado psicológico de neutralidade e indiferença. Indiferença das generalizações — nas quais objetos e acontecimentos resultam apenas casos particulares de uma lei geral, em unidades indiferenciadas de um conjunto homogêneo. Neutralidade que decorre do destacamento intelectual — artifício indispensável à sobrevivência, que dilacera a unidade primitiva do homem, embora o conduza à teorização. (Pessanha, 1965: 187)

Poderíamos ainda mencionar que a meninice de Macabéa advém do seu corpo frágil, enfezado, que nunca verdadeiramente cresceu. Este “retardamento” do crescimento, numa quase cristalização na infância, engloba, igualmente, e a meu ver, duas posições relativamente à infância. A primeira, de que a infância está mais próxima do primitivo animal, selvagem e privado de razão — “ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois reduzira-se a si.” (Lispector, 2002:20-21) A segunda, a da infância como a condição mais próxima do “paraíso”, a fase natural, autêntica e inocente, ainda não pervertida pela doutrinação das convenções sociais.

⁷ A crise é recorrentemente qualificada como o vazio, a cegueira, a escuridão. Ou seja, parece-me existir uma ligação entre o instante de perturbação e uma espécie de adentramento no fundo das coisas, um fundo obscuro, cego. No escuro, as personagens se ajustam ao cerne de si mesmas, “a experiência de, à noite, desligar as luzes de sua sala e, aos poucos, observar que seus olhos se adaptam ao es-curo e finalmente você consegue perceber a presença viva das coisas.” (Valente, 2021).

⁸ Entrevista de CL, concedida em 1977, ao repórter Júlio Lerner, da TV Cultura *Panorama com Clarice Lispector*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>, minuto 19:54

A intervenção de Clara Rowland, sob o tema “A idade desfeita – reversões irreversíveis em Clarice Lispector”⁹, esclarece alguns pontos sobre questão da dialéctica criança-adulto em CL, que creio pertinente neste contexto.

O que Clara Rowland propõe como tema comum nas obras de CL, e tendo como ponto de partida os contos “Os desastres de Sofia” e a “A legião estrangeira”, é o embate entre o que está formado e o informe, entre o adulto e a criança, entre o tarde demais e o cedo demais, entre a estrutura e a dispersão. Existe, segundo a mesma, uma relação quiasmática, uma articulação dialéctica, entre estas duas molduras de existência, à primeira vista dispares e separadas, no diz respeito à educação/formação da criança.

Nos dois contos a criança tem o que Clara Rowland designa como epifanias orgânicas. As epifanias irão determinar o acontecimento culminante na narrativa, isto é, a experiência metamórfica. Desestabilizadora, porque arriscada, a metamorfose ora atinge o adulto, ora a criança e implica em ambos “uma estranha regressão temporal”. Experiência que opõe e inverte, também, papéis hierarquizados de educador e educando.

No caso de Sofia, do conto “Os desastres de Sofia”, temos a visão do professor exposto na sua nudez (infantilizado). Aqui o processo metamórfico é a do adulto perante o olhar espantado da criança, paralisada e desprotegida, que chegara cedo demais para o processo da vida.

O que vi, vi tão de perto que não sei o que vi. Como se meu olho curioso se tivesse colado ao buraco da fechadura e em choque deparasse do outro lado com outro olho colado me olhando. Eu vi dentro de um olho. O que era tão incompreensível como um olho. Um olho aberto com sua gelatina móvel. Com suas lágrimas orgânicas. Por si mesmo o olho chora, por si mesmo o olho ri. Até que o esforço do homem foi se completando todo atento, e em vitória infantil ele mostrou, pérola arrancada da barriga aberta – que estava sorrindo. Eu vi um homem com entranhas sorrindo. (...) Minhas costas forçaram desesperadamente a parede, recuei – era cedo demais para eu ver tanto. Era cedo demais para eu ver como nasce a vida. (Lispector, 2016: 224)

No caso de Ofélia, do conto “A legião estrangeira”, temos o nascimento da criança na própria criança, o rompimento da sua máscara protectora (uma máscara de adulta) perante os “olhos instigadores e fascinados da narradora adulta”. Uma adulta que se esquece de avisar Ofélia de que “sem medo havia o mundo”, ou seja, que chega

⁹ Rowland, Clara. “A idade desfeita: reversões irreversíveis na obra de Clarice Lispector”. In Um Século de Clarice Lispector: ensaios críticos, editado por Yudith Rosenbaum; Cleusa Passos, 120-139. Brazil: Fósforo Editora, 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SSHtV8LQo9U&t=2330s>, minuto 03:41

tarde para proteger Ofélia da dor da surpresa deformadora e “da ruína do seu edifício de criança coberta”.

Diante de meus olhos fascinados, ali diante de mim, como um ectoplasma, ela estava se transformando em criança. Não sem dor. Em silêncio eu via a dor de sua alegria difícil. A lenta cólica de um caracol. Ela passou devagar a língua pelos lábios finos. (...) A agonia lenta. Ela estava engrossando toda, a deformar-se com lentidão. Por momentos os olhos tornavam-se puros cílios, numa avidez de ovo. E a boca de uma fome trêmula. Quase sorria então, como se estendida numa mesa de operação dissesse que não estava doendo tanto. (Lispector, 2016: 293-294)

O embate entre uma revelação disforme e uma alma ainda não formada, segundo a Clara Rowland, é a martirização da criança que não foi incluída no acto de iniciação, isto, que não foi protegida. Perante a surpresa do processo da vida, vemos a dor da criança que foi negligenciada pela ausência de um adulto responsável e que terá de se refazer sozinha, como mencionado na crónica “A descoberta do mundo”.

Antes de me reconciliar com o processo da vida, no entanto, sofri muito, o que poderia ter sido evitado se um adulto responsável se tivesse encarregado de me contar como era o amor. Esse adulto saberia como lidar com uma alma infantil sem martirizá-la com a surpresa, sem obrigá-la a ter toda sozinha que se refazer para de novo aceitar a vida e os seus mistérios. (Lispector, 2013: 157)

A tensão destas metamorfoses desvela tanto o rosto puro da criança, a expressão de um interior interdito (o de-dentro, a barata, a maçã) que forçosamente terá de ser protegido, como revela o molde oco das máscaras sociais, um “molde imprescindível que regressa continuamente”.

A representação desta destruição e reconstrução, deste refazer-se perante a crise, a dor, o choque, está no centro da experiência da existência na obra de CL. O crescimento, seja literal, seja simbólico, é então a construção de uma forma que não está inteiramente finalizada, podendo ser constantemente desfeita e refeita, num paralelo com o texto narrativo.

Talvez as personagens de CL sejam uma espécie de crianças precoces ou tardias, que vêm demais e cuja reacção que têm depende da sua formação de alma, isto é, do “entrar informado no jogo periclitante da forma humana” – como nos parece avisar a advertência de CL aos leitores em PSG (Lispector, 2013: 7).

No caso de Macabéa, não se sabe ao certo o quanto foi ganho ou perdido no embate com a vida. Deste modo, e na esteira de Helène Cixous, Macabéa é “despessoal”, e por ser extremamente inócua, talvez esteja mais próxima da matéria pulsante do mundo, do cerne.

La “personne” que Clarice a choisie, ce presque femme, c'est une femme à peine femme, mais elle est tellement à-peine-femme qu'elle est peut-être plus femme que toute femme. Elle est tellement minime, tellement infime, qu'elle est au ras d'être, et donc c'est comme si elle était en rapport presque intime avec la première manifestation du vivant de la terre; elle est d'ailleurs une herbe, et elle finit dans l'herbe, comme herbe. En tant qu'herbe, en tant que brin de femme, elle se situe physiquement, affectivement, tout à fait en bas de la genèse, au commencement et à la fin. (Cixous, 1987:14-15)

Macabéa é simplicidade solta, que no contentamento abnegado e desafectado da sua vida pisada e miserável, resiste a todas as ofensas. Ao possuir a força orgânica que a torna livre da falácia do raciocínio, Macabéa tem o escudo da “estupidez”, que a protege do inóspito mundo.

É sangue que pulsa e que outorga ao vazio o valor de pleno. (...) Macabéa, pessoa quase “sem corpo, virgem e inócua”, vaga entre corpos em uma cidade “toda feita contra ela”. (...) refugos definidos por um modo de estar no mundo marcado pela gratuidade que aponta para uma profunda liberdade interior. (...) Matéria vivente, forma primária, orgânica, simplesmente existia. Perdida na multidão, entre êxtase inesperado, ela se reconhecia como impossível. (...) Em ritmo datilográfico de quem medita sem perceber, a vida de Macabéa segue os impactos/acontecimentos que cravam na fita de uma máquina/mundo impressões, vivências, experiências marcadas pelas tintas de um devir irreduzível. (Bezerra, 2022)

Em AV, a narradora enceta a intensa desvinculação e fragmentação do raciocínio, desobstruído num fluxo de escrita de “doidos”, fluxo que pretende ser o rosto espelhado do absurdo da vida.

É no trânsito de vida-morte que a loucura “é vizinha da mais cruel sensatez”. Comparada com a abstração matemática, “loucura do raciocínio”, essa se distingue, entre outras coisas, por situar-se “acima da liberdade” entendida como “vazio”. A loucura é a criação, invenção e afirmação, pela fala, de uma salvação que se confunde com a perdição diante da certeza da “ilogicidade da natureza”. Loucura divina? Criação como transfiguração de si e do mundo que pulsa em ritmo como “mistério doido”. “Luminosa estupidez”, “tonta” e livre como uma gata que pariu, a protagonista de Água viva está mergulhada, de tanta beleza, doidamente em seus desvarios. Estado de graça, não a dos santos, mas a de quem se sabe existindo no mundo. (Bezerra, 2022)

Por tudo o que foi referido até agora, e se presumirmos que a emoção se opõe à razão/pensamento, como um impasse, segundo Didi-Huberman, então parece-me ser justo afirmar que CL abraça a vertigem da emoção, do *pathos*, ao tentar desferir um rude golpe no raciocínio, no *logos*.

A emoção seria assim um impasse: impasse da linguagem (emocionado, fico mudo, não consigo achar as palavras); impasse do pensamento (emocionado, perco todas as referências), impasse de ação (emocionado, fico de braços moles, incapaz de me mexer, como se uma serpente invisível me imobilizasse). (Didi-Huberman, 2016: 21)

Neste sentido CL torna as suas personagens eloquentes, inteligentes e impetuosas pelo “avesso” da razão, precisamente porque deixa cair a estrutura sufocante e dogmática do *logos*, aviva o fogo da paixão e posiciona-as no desgoverno das emoções. Parece-me, assim, existir uma lucidez emocional que abrange a largueza do não-saber, como mencionado na crónica “Diálogo do desconhecido”.

Eu sei de muito pouco. Mas tenho a meu favor tudo o que não sei e – por ser um campo virgem – está livre de preconceitos. Tudo o que não sei é a minha parte maior e melhor: é a minha largueza. É com ela que eu compreenderia tudo. Tudo o que não sei é que constitui a minha verdade. (Lispector, 2018: 270)

Capítulo II: O corpo nas narrativas de Clarice Lispector

Se no capítulo precedente problematizei questões que unem várias personagens de CL, no capítulo II “O corpo nas narrativas de Clarice Lispector” é minha intenção destacá-las no âmbito específico de cada obra, de cada personagem e trama narrativa. As mesmas possuem especificidades que julgo importante referir e para isso irei, nos subcapítulos, discorrer sobre algumas particularidades que constituem a experiência do corpo.

No capítulo “A cidade sitiada – vastidão da superfície” focarei a minha atenção na protagonista Lucrécia e nos aspectos ligados à realidade objectiva em relação à noção do corpo e do eu. No capítulo II. 2. “A maçã no escuro – fazer o caminho da existência” estarei no encalço de Martim e da sua destruição e reconstrução simbólicas. No capítulo II. 3. “A paixão segundo G.H. – o desejo do outro” irei reflectir sobre a importância da presença e manifestação do outro na existência de G.H. Através de Macabéa, no capítulo II. 4. “A hora da estrela – periferia”, tentarei traçar de que forma a sua insípida e massacrada presença é uma força disruptiva. No capítulo II. 5. “Água viva – existência sem barreiras”, procurarei descrever e relacionar o caótico fluxo narrativo com a experiência de um corpo em convulsão, frenético e insurgente.

II. 1. A cidade sitiada – vastidão da superfície

Em CS, a teimosa e quase inabalável constatação de que o pensamento não pode penetrar a existência hermética e opaca, somente recorrer aos seus dados exteriores, leva-me a crer que em dado momento houve uma recaída no abismo, na crise.

Terá Lucrécia mergulhado, por acidente, no seu abismo? Perante o apego quase obsessivo à realidade “exterior”, sou levada a supor que houve momentos que principiaram um embate com a dor, embora tais nunca sejam claramente apontados. Lucrécia refugia-se na forma perfeita, onde “tudo o que existia era perfeito — as coisas só começavam a existir quando perfeitas.” (Lispector, 2009: 73), ou seja, refugia-se nos aspectos de concretude, realidade objectiva, intacta e material coligada à noção do eu enquanto coisa corpórea visível.

No tangível denso e concreto, Lucrécia sente estabilidade. Parece-me que a ideia principal é a de que, nas palavras de Paul Valéry, “o mais profundo é a pele” e os

acontecimentos só se manifestam quando percorridos em toda a sua extensão superficial.

Incipiente, Lucrécia é uma “impessoa”, não existe como pessoa individualizada, mas como ente exteriorizado, como reflexo do que espia e imita do mundo, “Tudo era real mas como visto através de um espelho” (Lispector, 2009: 31). Faz, por isso, parte dos “SERES marinhos, quando não tocam o fundo do mar, se adaptam a uma vida flutuante ou pelágica” (Lispector, 2009: 21).

Ao espiar a realidade, imitando e devassando simultaneamente, a sua existência subjugava-se ao olhar organizador. Não será este desejo de ordem, de arrumação, semelhante ao de G.H., antes do encontro com a barata? “Arrumar é achar a melhor forma. (...) Arrumar a forma?” (Lispector, 2013: 26). Julgo que Lucrécia espia com a diligência de quem pretende renovar o seu olhar na objectividade, “Espiondo. Porque alguma coisa não existiria senão sob intensa atenção; olhando com uma severidade e uma dureza que faziam com que ela não buscasse a causa das coisas, mas a coisa apenas.” (Lispector, 2009: 74).

Importa retomar a questão anteriormente apresentada sobre a imitação da estupidez como fuga à violência da vida. Estou em crer que Lucrécia teme remexer na sua intimidade, e por isso, se “desimplica” de si mesma. Teme enfrentar a visão que arruinou a organizada e artificial vida de G.H, pois ir além do limite superficial da existência é entrar no caos. Lucrécia, acossada pela constante ameaça da ruína, furta-se das inconstâncias, vive escondida de si própria.

— ela se apressava, tropeçava nas grades dos esgotos, aprofundava-se na covardia, nos becos tranquilos, na sua falta de coragem de rasgar os papéis antigos e de pôr fora vestidos velhos, e era terrivelmente esperta nisso, escondendo-se nas sombras das lojas, coçando-se radiante com as luvas — respirava agitadíssima, as torres arquejavam sob a lembrança de guerras e conquistas. (Lispector, 2009: 63)

No entanto, o que é retirado pela dessubjetivação é recolocado na intenção de manipular e dominar a vida apenas apreensível, uma intenção que se torna obsessão, pois que na sua evidência, o mundo mantém-se recessivo — “disposição que tinha um sentido flagrante — apenas que incompreensível” (Lispector, 2009: 22).

Cismar sobre o objecto, no seu sentido mais lato, subentende à primeira vista, em Lucrécia, um “desventrar” o objecto de qualquer pessoalidade, mas a mesma não despersonaliza ao ponto do completo anonimato — os objectos continuam identificáveis,

somente in-significantes – antes faz uma distinção entre identidades inculcadas pela sociedade, generalistas e replicáveis, e a pessoa em si, individual e inimitável.

Talvez Lucrécia pretenda, ao desinvestir subjectivamente o mundo, reconstruir a verdade própria de cada objecto, mas nessa acção que se quer inaugural, cai-se inevitavelmente no estereótipo. Mas se o estereótipo é o resultado de uma operação que enfatiza o in-significante, o mesmo não indica que a operação esteja separada do sujeito. O sujeito não se move de si, das suas inquietações, desejos e fantasias, por isso, toda a operação de espiar, por mais desafectada que queira ser, não se consegue igualar, entrosar nas coisas/objectos que devassa – Lucrécia nunca será um objecto, será sempre uma pessoa que deseja a estabilidade estéril e imaculada do objecto.

Possivelmente Lucrécia esconde muito mais do que revela. Mesmo nos seus gestos, simultaneamente tolhidos e requebrados numa morna palidez estática, parece não se permitir muito mais do que a superfície, ou então parece reforçar o mistério das evidências. Voltamos, portanto, à questão da materialidade da existência, mencionada por Ângela em SV.

Mais misteriosa do que a alma é a matéria. Mais enigmática que o pensamento, é a “coisa” (...) Palavra também é coisa – coisa volátil que eu pego no ar com a boca quando falo. Eu a concretizo. A coisa é a materialização da aérea energia. Eu sou um objeto que o tempo e a energia reuniram no espaço. (Lispector, 2012: 91-92)

Assim, e assumindo que o que se vê é inabsorvível, ao mesmo tempo irreparável e conforme, Lucrécia escusa-se a procurar o sentido oculto, para operar na enfatização da realidade que “está ali”, tal como se apresenta, sem acrescentos do raciocínio. Tal integração, no encaço de uma indistinção, destrona a posição de privilégio do sujeito¹⁰ sobre o objecto.

A relação sujeito-objecto é convertida na reciprocidade, reversibilidade e incorporação, onde aquele que olha é olhado, aquele que olha se entrega radicalmente ao que é olhado e vice-versa. Na adesão à realidade, tudo é visível e objectificado, por isso, lugar de intromissão, especulação, estranhamento e regeneração. O objecto tem, pois, uma agentividade, possui capacidade de agir no mundo.

¹⁰ Sujeito como a consciência da qual parte o sentido do real, que reconhece e unifica as experiências e consegue manter uma identidade separada da realidade que analisa. Agente totalizador, que sintetiza e determina o sentido de tudo o que experiencia.

O corpo que adere à matéria das coisas é ele próprio matéria coisificada (desrealização, desreferencialização). Lucrécia é, pois, “terrivelmente física, um dos objetos” (Lispector, 2009: 56), e nas palavras de Ângela, em SV, (que podiam ser as de Lucrécia).

Eu sou um objeto que vê outros objetos (...) Eu sou um objeto que me sirvo de outros objetos, (...) Um objeto pensa um outro objeto e nossas auras se confundem (...) Fico olhando e me aprofundando no sem-fim do coágulo velho como quando tento perfurar com os olhos uma densa matéria (Lispector, 2012: 96-97).

Deste modo, Lucrécia propõe-se conhecer a coisa na própria coisa (sem causa, função ou motivo), isto é, movimento simbiótico que posiciona a experiência do corpo como o “símbolo da coisa na própria coisa” (Lispector, 2000: 141).

A obra de Clarice Lispector gira em torno de duas noções: o símbolo e a coisa. A coisa, a física e o símbolo, a metafísica; a coisa, a imanência, e o símbolo a transcendência; a coisa, o corpo, e o símbolo, a linguagem; a coisa, a existência, e o símbolo, o dizer; a coisa o acontecimento, e o símbolo a forma de dar a ler a não-simbolizável coisa. (...) Mas o “símbolo da coisa na própria coisa” designa um símbolo-coisa peculiar, ao mesmo tempo físico e metafísico, que quer virtualmente apagar a diferença entre ele e a coisa simbolizada. Ele quer se anular enquanto símbolo, deixando permanecer apenas a coisa. (...) esse símbolo traz em si a própria opacidade do resto, da realidade da coisa, convertida em símbolo. A “própria coisa” é a realidade imanente, remetida à misteriosa escuridão de si mesma. (...) Para Clarice, a realidade, a coisa física, é essencialmente metafísica. Ela é essencialmente símbolo. (...) Simbólicas são as coisas dotadas da “marca da existência”. (Penna, 2021)

Conhecer a coisa na própria coisa assume, ademais, outro ponto que acho importante referir, a sua intenção em se manter na actualidade do olhar, no acto inaugural, no “instante-já” referido em AV. O agora, a imediaticidade como totalidade, segundo Paul de Man.

Todas estas sensações de imediaticidade associadas à sua negação implícita, visam combinar a abertura e a liberdade de um presente cindido de todas as outras dimensões temporais, do peso do passado bem como da preocupação com o futuro, com um sentido de totalidade e de completude que não poderia ser conseguido se estivesse aí também implicada uma consciência do tempo mais alargada (Man, 1999: 179)

E a noção do agora prende-se, em antinomia, com a noção cronológica da deterioração, do tempo que passa, do tempo no corpo (que irá um dia perecer, acabar) e

do tempo que banaliza a realidade. Lucrécia pretende suspender o tempo, cravar o olhar no puro presente, de forma a permanecer na novidade das coisas intocadas pelo tempo que desgasta.

O esforço de desbanalização enfatiza, por sua vez, a plasticidade do olhar. Uma plasticidade rebuscada que replica a visão do sujeito sobre a coisa e não a coisa em si, frustrando, assim, a intenção de permanência, directa e actual nas coisas. Ver o objecto resulta de uma operação sobre o objecto, ou seja, parte-se da percepção imediata para uma estrutura abstracta (simbólica).

Lucrécia possui o olhar háptico (molda a realidade) porque quer compreender e adequar/coincidir a sua compreensão ao objecto que descreve e “o resultado desse olhar é uma sensação de oco, vazio, impenetrável e de plena identificação mútua.” (Lispector, 2012: 110), segundo o narrador de SV. Por isso, a realidade permanece opaca e intransponível, “As coisas se mantinham à própria superfície na veemência de um ovo. Imunizadas.” (Lispector, 2009: 40).

Lucrécia é, afinal, cega. A soberba da visão míope, do mistério da vida, recusa-nos tanto e dá-nos tão pouco. Onde está, então, o ágil gesto que descortina?

Olhou um pouco intrigada aquelas coisas iluminadas, ao seu redor, forçando-se agora a exteriorizar, com um pensamento mesmo, o que sucedia fora dela. Nada acontecia porém: uma criatura estava diante do que via, tomada pela qualidade do que via, com os olhos ofuscados pelo próprio modo calmo de olhar; a luz da cozinha era o seu modo de ver — as coisas às duas horas parecem feitas, mesmo na profundidade, do modo como se lhes vê a superfície. (...) — tudo era simples demais, até mesmo estúpido: ela estava apenas construindo o que existe. O quê! ela estava vendo a realidade. (Lispector, 2009: 70)

II. 2. A maçã no escuro – fazer o caminho da existência

Se Lucrécia vagueia dentro da cidade, Martim contrariamente, desvincula-se ao actuar por si mesmo, ao cometer o crime e, assim, fugir da cidade. Martim desfere o golpe fatal que o separa do mundo dos homens e, ao contrário de Lucrécia, rejeita imitar.

Martim quer existir, ser real. Ao sentir o horror e o tormento da sua existência, preso a um mundo de falsidade, enceta, pelo pretense crime, o acto drástico de evasão. Trata-se da radical desobediência, o risco de começar de novo, sem nenhuma garantia (destruir para reconstruir uma nova subjectividade). Martim define a sua essência, desvela-se, porque passa a existir no seu acto.

Começar na inocência, puro e livre dos outros, subentende dismantelar a memória (linguagem, historicidade), trave constitutiva da subjectivação, e desestruturar o pensamento racional em detrimento da simplicidade de um corpo que existe “e ele só sabia quem era pela sensação em si próprio dos movimentos que ele próprio fazia” (Lispector, 2013: 17), a simplicidade de um corpo animal “extrema cautela com que aquele homem procurava se manter apenas vivo, e nada mais – assim como o animal brilha apenas nos olhos, mantendo atrás de si a vasta alma intocada de um animal.” (Lispector, 2013: 29).

Perante um imenso sofrimento, Martim foi impelido a ir ao encontro dos animais, do orgânico, da primordialidade? Provavelmente.

Os animais gozam, no mundo de Clarice Lispector, de uma liberdade incondicionada, espontânea, originária, que nada — nem a domesticação degradante de uns, nem a aparência frágil e indefesa de outros — seria capaz de anular. Se o reino que eles formam está (...) firmemente assentado na própria Natureza, é porque se acham integrados ao ser universal de que não se separaram e de que guardam a essência primitiva, ancestral e inumana (...) os animais possuem a existência e o ser, sem descontinuidade. Ao contrário de nós, participam atualmente do cerne, do núcleo das coisas, da vida divina. (Nunes, 1989: 132)

A demolição que soterrou G.H. em camadas e camadas de civilização é a mesma demolição impulsionada por Martim, ou seja, acto de desabrigar e desafogar o seu olhar perante um novo mundo por descobrir.

Martim autonomiza-se, respeita-se e passa a ser o seu único suporte, adquirindo o campo aberto para a reaprendizagem, “quando um homem se respeitava, ele então tinha enfim se criado à sua própria imagem. E então poderia olhar os outros nos olhos. Sem o constrangimento do nosso grande equívoco, e sem a mútua vergonha.” (Lispector, 2013: 245). Sem Deus, sozinho e sem desculpas, Martim passa a ser responsável por si, passa a escolher.

Se em Lucrécia a dor da existência parece estar entorpecida numa abafada procura pela harmonia de formas exteriores, constantemente retemperadas e remexidas pela plasticidade do olhar, em Martim, a dor é visceral ao ponto da mais violenta revolta.

No suposto assassinato, parece-me sobressair a busca por uma existência que se baste a si mesma, “Ali, existir já era uma ênfase” (Lispector, 2013: 106), tal como a busca de ver coisa na própria coisa. A verdade tem de advir do ser humano capaz de agarrar a actualidade das coisas, estar “todo ali”, “inteiro e sólido” (Lispector, 2013: 20; 29), estar adentrado na “clarividência vazia e humildemente intensa que o deixava corpo

a corpo com o pulso mais íntimo do desconhecido.” (Lispector, 2013: 43), na aceitação de que “viver era o único pensamento que se pode ter” (Lispector, 2013: 219).

Ao longo do romance, Martim está numa tensão entre o ir em frente, começar de novo, e a força oculta que o puxa para trás, regressar ao que era. Deste modo, creio que a sua busca advém de um lugar de dor – a agonia do homem “em busca do lugar-comum de um homem.” (Lispector, 2013: 40), fora da imitação, do falso viver.

E com ele, milhões de homens que copiavam com enorme esforço a ideia que se fazia de um homem, ao lado de milhares de mulheres que copiavam atentas a ideia que se fazia de mulher e milhares de pessoas de boa vontade copiavam com esforço sobre-humano a própria cara e a ideia de existir; sem falar na concentração angustiada com que se imitavam atos de bondade ou de maldade – com uma cautela diária em não escorregar para um ato verdadeiro, e portanto incomparável, e portanto inimitável, e portanto desconcertante. E enquanto isso, tinha alguma coisa velha e podre em algum lugar inidentificável da casa, e a gente dorme inquieta, o desconforto é a única advertência de que se está copiando, e nós nos escutamos atentos embaixo dos lençóis. Mas tão distanciados estamos pela imitação que aquilo que ouvimos nos vem tão sem som como se fosse uma visão que fosse tão invisível como se estivesse nas trevas, que estas são tão compactas que mãos são inúteis. Porque mesmo a compreensão, a pessoa imitava. A compreensão que nunca fora feita senão da linguagem alheia e de palavras. Mas restava a desobediência. (Lispector, 2013: 30)

No final e ironicamente toda a construção de Martim irá revelar-se um simulacro – volta à cidade dos homens, ou então nunca de lá saiu. Visto o acto ter sido uma fantasia, condena-se a consciência que se rebela e que se quer renovar.

O projeto heróico de construção do mundo, no entanto, fracassa; fracassa o programa de objetivação ou concreção, do devir coisa – motivo que acompanha Clarice em toda a sua obra. No romance o fracasso é marcado pela reintegração de Martim à sociedade da qual fugira (...) O princípio genético da construção do mundo, o ato exemplar que dera origem ao seu nascimento enquanto herói, fabricante de concreções puras, des-subjetivadas, esvaziadas do trambolho da consciência, o fazer puro que moldara toda a construção do mundo no laboratório da fazenda, o assassinato da esposa, não passava de um simulacro. (...) Pune-se portanto aqui exclusivamente a consciência, precisamente aquilo que fora abolido no processo de construção fabular do mundo imanente da fazenda. (Penna, 2010: 83-84)

II. 3. A paixão segundo G.H. – o desejo do outro

O sofrimento de Martim também está presente em G.H., que logo no início se apresenta como uma personagem desterrada, à procura da compreensão.¹¹ Submersa num “abismo de nada, só essa coisa grande e vazia: um abismo” (Lispector, 2013:20), e deixando para trás a sua vida-simulacro, G.H. vai ao encontro da vida primária, faz a descida aos infernos (catábase), o inferno da dor, que queima, destrói e purifica. Segundo Nicolau Sevcenko, uma espécie da travessia xamânica, de iniciação órfica.

Sua função é a de arrastar as pessoas para uma travessia, durante a qual elas se desprendem das referências do dia-a-dia, e assim, inseguras, assustadas, confusas, se entregam à sua orientação, vivendo um modo superior, mais elevado de experiência, para retomarem depois transformadas pela vertigem do sagrado, que lhes ficará impresso na memória pelo resto de suas vidas. (Sevcenko, 1988:125)

G.H. foi devastada pelo sacrilégio de ver a existência tal como é e, em colapso, ganhou a grande incompreensão.

Não compreendo o que vi. Nem mesmo sei o que vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista. Só por um inesperado tremor de linhas, só por uma anomalia na continuidade ininterrupta de minha civilização, é que por um átimo experimentei a vivificadora morte. A fina morte que me fez manusear o proibido tecido da vida. (Lispector, 2013: 12)

Em CL, existem várias “derrocadas” relacionadas com a experiência da queda, como anteriormente mencionado, a derrocada das camadas da sociedade “representação do mundo instintual sob repressão, que emerge na forma do sinistro aterradora (...) força desagregadora da forma humana culturalizada” (Rosenbaum, 2006: 28). Exemplos nos quais o corpo se “desmorona”, seja numa tentativa de voo desajeitado, em Martim¹², seja na tentativa de fuga em G.H. Trata-se, a meu ver, de tornar o corpo visível, ciente de si mesmo e, assim, na posse da sua verdadeira medida.

¹¹ O próprio nome em acrónimo transmite um sujeito (de)formado, ambíguo, pouco sólido, reduzido a traços genéricos, rápidos, reticentes, e impossíveis de definir. Por outro lado, existe a teoria de que se trata de uma referência ao género humano.

¹² “Pois havia de ser naquele momento que, perdendo a garantia com que um homem fica sobre dois pés, ele se arriscou à penosa acrobacia de voar desajeitado. Boquiaberto, olhou em torno porque certos gestos se tornam aterrorizantes na solidão, com um valor final neles mesmos. Quando um homem cai sozinho num campo não sabe a quem dar a sua queda” (Lispector, 2013: 22-23)

tropeçar fizera de minha tentativa de fuga um ato já em si malogrado (...) estava localizada. Tão localizada como se ali me tivessem fixado com o simples e único gesto de me apontar com o dedo, apontar a mim e a um lugar (...) como o lugar, também o tempo se tornara palpável, eu queria fugir como de dentro de um relógio. (Lispector, 2013: 39)

Chego à altura de poder cair, escolho, estremeço e desisto, e, finalmente, me votando à minha queda, despessoal, sem voz própria, finalmente sem mim – eis que tudo o que não tenho é que é meu. (...) quanto menos sei mais a doçura do abismo é o meu destino. E então eu adoro. (Lispector, 2013: 139)

A dor de G.H. parece não se imunizar no solipsismo como em Lucrécia, onde o outro é um olhar intrusivo, manipulador e castrador, ou no embrutecimento mudo de Martim, onde os outros são os carrascos que condenam quem sai dos regulamentos.

G.H., despedaçada na sua organização artificial de vida, busca o outro como amparo e ajuda na travessia de si mesma. Como referido na crônica “Em busca do outro” – “meu caminho não sou eu, é outro, é os outros”.

Não é à toa que entendo os que buscam caminho. Como busquei arduamente o meu! E como hoje busco com sofreguidão e aspereza o meu melhor modo de ser, o meu atalho, já que não ousa mais falar em caminho. Eu que tinha querido. O Caminho, com letra maiúscula, hoje me agarro ferozmente à procura de um modo de andar, de um passo certo. Mas o atalho com sombras refrescantes e reflexo de luz entre as árvores, o atalho onde eu seja finalmente eu, isso que não encontrei. Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada. (Lispector, 2013: 163)

No entanto, torna-se importante referir que existe uma diferenciação na relação com o outro em PSG. Parece existir uma subtil distinção entre esta busca pelo outro que ampara, e a recusa do outro que sufoca, que asfixia em parâmetros de “normalidade”.

G.H., na sua existência domesticada, submetida à tirania social, é aparentada de Lucrécia, e de Martim antes do crime. Socialmente, surge como alguém que delega aos outros a sua identidade – “o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia.” (Lispector, 2013:18). Várias razões, que justifiquem este despojamento, podem ser adiantadas – G.H. nunca se ocupou inteiramente de si, pelo que somente pela retribuição de um olhar exterior, (como em Lucrécia), G.H. se edifica, se localiza; porque G.H. precisa de validação dos outros para existir; porque o olhar dos outros é um olhar apaziguador, que “coisifica” – “imóvel” porque não passa da superfície, distanciado porque não íntimo, e por isso, um olhar que toma o mundo pelo contorno das suas formas – e nesse olhar G.H. sente a segurança, a estabilidade de uma

limpidez meramente formal e artificial (como a descrição da sala do seu apartamento); porque G.H. é intensamente exterior, ou seja, a sua vida interior era explorável, até então, unicamente de fora.

G.H. é reconhecida e moldada pelos outros, constitui-se como pessoa ao ser emaranhada no circuito simbólico e ao movimentar o seu desejo na troca de perdas e ganhos entre objectos, afectos e valores. Ao inserir-se no discurso do outro, código alheio, abre caminho para a sua deterioração, auto-sacrifício. Trata-se da violência da socialização sobre o corpo e psique, como mencionada no conto “O menino a bico de pena”, um desfiladeiro que domestica e enfraquece, descola do “tempo atual ao tempo cotidiano, da meditação à expressão, da existência à vida.” (Lispector, 2016: 341).

Mas, por outro lado, temos o outro que se abre ao olhar de G.H. Uma abertura onde descobre “a identidade da minha vida mais profunda” (Lispector, 2013: 45), que a conduz no “próprio processo de vida em mim” (Lispector, 2013: 40).

A alteridade surge aqui “como categoria fundadora da subjectividade – o si-mesmo só se reconhece contrastado a um outro” (Yudith, 2006: 121). Uma alteridade que incita à mudança, não plena e categórica, mas parcial e passageira, nas palavras de Evando Nascimento.

O devir ou tornar-se outro (...) não é nem mera identificação, nem transformação absoluta mas provisória. Seria mais um colocar-se no lugar do outro, assumindo por instantes a persona alheia, sem jamais se converter de fato. É uma experiência da alteridade (...) tornar possível uma experiência quase impossível: o sentir-se o outro, ou melhor, o sentir-se como o outro (...) passagem transitória pelo ser-e-estar do outro. (Nascimento, 2021:121-122)

No meu entender, a procura da coisa na própria coisa dá-se na fusão momentânea com o outro e na busca pelo atonal. Segundo Georges Didi-Huberman, um desejo que devora, que desespera, que vai além do simples eu.

As emoções nos perturbam. Mas é preciso algo mais – um movimento vindo de longe (...) alguma coisa de outro em nós mesmos, algo de mundos ou de tempos outros vindo a nós. Então nós o “comemos”, nós o absorvemos e, de tal modo, que nós nos encontramos “devorados” pela própria coisa que tínhamos acolhido, ao que tínhamos aberto nossas portas. O fora passa para dentro; o dentro se torna o seu próprio fora. (...) no plano de uma certa comoção – emoção comum – que reuniria no espaço de uma crise, o interior do mundo e do sujeito, o ventre da terra inteira e o ventre de uma única mulher emocionada. (Didi-Huberman, 2021: 25-26)

O encontro com a barata é, pois, um encontro extremamente emocional, pois G.H. está completamente exposta ao outro – “Eu disse anteriormente que quem se emociona também se expõe. Expõe-se, portanto, aos outros, e todos os outros recolhem, por assim dizer – bem ou mal, conforme o caso – a emoção e cada um.” (Didi-Huberman, 2016: 30).

G.H. ao comer a barata está a respeitar a sua mais primordial crueldade. “A inevitabilidade do mal e a imperiosa necessidade de anunciá-lo (...) é a brutalidade que engendra uma insólita metamorfose na condição existencial” (Yudith, 2006: 84).

Por outro lado, o acto fusional de comer a matéria branca da barata é equivalente a comer a matéria da vida, “a geleia viva como placenta”, ou seja, atingir a coisa na própria coisa onde “O sobrenatural passa pelo natural, pelo corpóreo”. Trata-se da acção desmedida (*hybris*) de união da subjectividade individual humana com o absoluto inumano. Acto místico que tenta uma salvação *kenótica*, uma redenção no nada, segundo Maria Clara Bingemer, “É no nada que a personagem mergulha seu corpo, no último, no ínfimo, no imundo e só aí experimenta a alegria que a resgata da vida medíocre e alienada na qual vive.” (Bingemer, 2021: 260)

O sobrenatural passa pelo natural, pelo corpóreo, pelo nojo, a imundície, o nada. A revelação da barata é a revelação do mundo e da vida como um todo. (...) itinerário kenótico e mortificante da personagem central, que conduz à comunhão, ou seja, à união com o divino que é o ponto culminante de toda experiência mística (...) processo ascético e purificador, que prepara o alargamento do eu ao qual se segue a morte do mesmo que se submerge na alteridade da matéria, do mundo, do outro. A personagem (...) toca os extremos da condição humana, quer dizer, a vida e a morte. (Bingemer, 2021: 251-252)

Estou em crer que ao comer a matéria da barata, G.H. aceita a inevitabilidade da matéria pulsante da vida, encarna a coisa viva em si mesma, despersonaliza-se e incorpora antropofagicamente a mudança e a transformação – “A Antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade” (Perrone-Moisés, 1990:95-96).

Nem G.H. nem a barata existem simplesmente ou apenas coexistem; uma é para si mesma aquilo que se espelha no olhar da outra. (...) Assim, o outro (vida, mundo, nada) que o sujeito também é, manifesta-se no vácuo do eu desdobrado. (...) O mim será para G.H., o lugar da identidade plena do sujeito e do outro. Na ausência do primeiro, o segundo é o tu a quem ela fala, como ao ele com quem se identifica. Essa diferença na identidade de G.H. experimenta e quer abolir é o que se exprime lapidariamente no *tattvam* dos hindus

(isso que tu és eu sou também) por ela parafraseado “Eu sou tu, mas mim és Tu”. (Nunes, 1989: 58-76)

G.H. acredita que para se unir ao neutro da vida, deve espicaçar a dor. Irritar, agravar o desespero para possuir o ímpeto, a fúria de querer mais, a vontade irreprimível de se sacrificar radicalmente, prescindir de si própria, rasgar todas as camadas que a protegem de experienciar a vida. Porque quanto mais precisa, mais exige e mais age perante a sua existência.

Tenho que me violentar para precisar mais. Para que eu me torne tão desesperadamente maior que eu fique vazia e necessitada. Assim terei tocado na raiz do precisar. (...) tenho que me violentar até não ter nada, e precisar de tudo (Lispector, 2013: 119)

E Ele compreenderá que essa nossa avidez colérica e assassina é na verdade a nossa cólera sagrada e vital, a nossa tentativa de comer mais do que podemos para aumentarmos artificialmente a nossa fome – na exigência da vida tudo é lícito, mesmo o artificial, e o artificial é às vezes o grande sacrifício que se faz para se ter o essencial. (Lispector, 2013: 119)

Na potência da dor, que desenterra o horror claro e evidente da existência, “a claridade natural do que existe, e é essa claridade natural o que me aterroriza. Embora eu saiba que o horror – o horror sou eu diante das coisas.” (Lispector, 2013: 14-15), e no acto subversivo de comer o proibido, G.H. revoluciona-se, “está havendo em mim uma alquimia profunda.” (Lispector, 2013: 115). Uma metamorfose adentrada numa profunda imanência – “Transcender é uma transgressão. Mas ficar dentro do que é, isso exige que eu não tenha medo! E vou ter que ficar dentro do que é.” (Lispector, 2013: 65).

É que por enquanto a metamorfose de mim em mim mesma não faz nenhum sentido. É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou. E agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi. Não entendo e tenho medo de entender, o material do mundo me assusta, com os seus planetas e baratas. (Lispector, 2013: 53)

Também creio que a acção implícita no comer a barata, é a busca pela “actualidade permanente” (Lispector, 2013: 116), isto é, ser amplamente real, estar na consistência do real, que é sempre o instante do agora. Tal como Lucrécia, G.H. quer a visão una do eterno presente, quer ver a sua existência tal como é.

– a atualidade – isso não é imaginável, entre a actualidade e eu não há intervalo: é agora, em mim. (...) A hora de viver, meu amor, estava sendo tão já que eu encostava a boca na matéria da vida. A hora de viver é um ininterrupto lento rangido de portas que se abrem continuamente de par em par. (...) Mas abriam-se continuamente para – para o «nada»? (...) Aquilo que eu chamava de «nada» era no entanto tão colado a mim que me era... eu? (Lispector, 2013: 62)

G.H. constata que não poderá prescindir dos seus limites, que fatalmente terá de adaptar a alucinação da existência a um sistema de equivalências, à arrumação formal da realidade. Compreender está, pois, enredado na arte de fabular, de inventar.

fatalmente precisarei enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho da minha boca e pelo tamanho da visão dos meus olhos, já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem do meu pavor de ficar indelimitada. (Lispector, 2013: 12)

Assim, G.H. sente que sucumbirá na ignorância, que nunca conseguirá enfrentar a existência, que nunca compreenderá. Como Martim, onde a “extrema penúria levou-o a uma vertigem de êxtase” (Lispector, 2013: 276) e deixado com “esse modo instável de pegar no escuro uma maçã – sem que ela caia” (Lispector, 2013: 277), G.H. aceita a irredutibilidade das coisas.

O modo instável de pegar a maçã é, então, tactear o frágil contorno da palavra, o frágil contorno da pessoa, pelo que o reconhecimento é dúbio e insólito, anuncia uma matéria de arbítrio. Neste contexto, permanece a questão, como pode a experiência ser simultaneamente abstracta e concisa?

é que sempre sou remota a mim mesma, sou-me inalcançável como me é inalcançável um astro. (...) minha própria vida é tão pouco cabível dentro de meu corpo que não consigo usá-la (...) somente tendo a vida do mundo, eu me teria (...) uma única barata, apenas pela sua atenção-vida, essa única barata é o mundo. (Lispector, 2013: 98)

nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. — — — — —. (Lispector, 2013: 141)

II. 4. A hora da estrela – periferia

No início do romance HE, os títulos apresentados como alternativa dão-nos vários indícios da protagonista Macabéa – “A culpa é minha”; “Ela que se arranje”; “O direito

ao grito”; “Quanto ao futuro”; “Lamento de um blue”; “Ela não sabe gritar”; “Uma sensação de perda”; “Assobio no vento escuro”; “Eu não posso nada”; “Registo dos factos antecedentes”; “História lacrimogénica de cordel”; “Saída discreta pela porta dos fundos”.

Macabéa que parece só servir na literatura como relato pueril de cordel, que aparenta ter uma existência sem orgulho, nem gentileza, uma existência desinvestida que nunca aprendeu a gritar, que não sabe expressar, exclamar a sua presença no mundo. Uma in-presença cujo desfecho é uma “Saída discreta pela porta dos fundos.” – “Macabéa, ‘fina matéria orgânica’, é exemplo concreto da existência para o Nada, sobretudo porque expõe, apenas com maior evidência, uma ausência de sentido que atinge a todos.” (Fukelman, 2017: 212).

Enquanto Martim e G.H. agem, Macabéa simplesmente é. Pária e descartável, um ser-ninguém, é periférica, desprezada e repudiada como uma barata, conseguindo ser mais destituída do que Lucrecia. Vive na superfície da sua existência, mas não se sente uma vítima da miséria que sofre, não se sente acoissada pela sua ignorância. Macabéa é extremamente primária (vital?) – “Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. Material poroso, um dia viverei aqui a vida de uma molécula com seu estrondo possível de átomos.” (Lispector, 2002: 15).

Extremamente explícita e subtilmente implícita, na simplicidade indigente da sua existência, Macabéa possui a tranquila resistência de uma criatura milenar. É coisa em si, insípida como o gosto da barata, “É que a vida lhe era tão insossa que nem pão velho sem manteiga” (Lispector, 2002: 64) e inconsciente da sua força extremamente actual – “De fato, Macabéa ocupa o lugar neutro em que apenas vive, pulsando como um ser...animal, selvagem, arcaico, antigo, primordial. Por ingenuidade, Macabéa não concede – nem exige. Vive o não ter e o faz tão naturalmente como se o não não existisse.” (Gotlib, 1989: 202). A força que G.H. quis incorporar ao comer a barata, tem em Macabéa a pura presença do agora, “um meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora do presente” (Lispector, 2002: 26).

Uma existência indiferente, intransmissível, hermética, estrangeira. De corpo frágil e raquítico, Macabéa prevalece sobre a mesquinhez sórdida de uma sociedade que a ostraciza, pois ao ser “incompetente para a vida” (Lispector, 2002: 27), é inteiramente competente para o que se oculta na vida, mesmo que não o saiba.

Esconde uma força interior, a força de um corpo sensual, pulsante, um corpo que sonha e deseja – “sonhava estranhamente em sexo, ela que de aparência era assexuada” (Lispector, 2002: 37-38), um corpo que, afinal, diz sim! à dor pulsante da vida.

Ela sabia o que era o desejo – embora não soubesse que sabia. Era assim: ficava faminta mas não de comida, era um gosto meio doloroso que subia do baixo-ventre e arrepiava o bico dos seios e os braços vazios sem abraço. Tornava-se toda dramática e viver doía. (Lispector, 2002: 49)

era realmente de se espantar que para corpo quase murcho de Macabéa tão vasto fosse o seu sopro de vida quase ilimitado e tão rico como o de uma donzela grávida, engravidada por si mesma, por partenogênese: tinha sonhos esquizóides nos quais apareciam gigantescos animais antediluvianos como se ela tivesse vivido em épocas as mais remotas desta terra sangrenta. (Lispector, 2002: 65)

Ao transparecer esta súbita capacidade volitiva, leva-me a considerar que, tal como Lucrécia, Macabéa se embota propositadamente para fugir do veneno fatal da subjectividade, o que contradiz a minha afirmação inicial, a de que Macabéa é uma criatura sem intento. Por isso, admito que possa existir um acto consciente de brutalização, talvez não tão assertivo como Martim, mas mesmo assim observável.

Macabéa torna-se superficial por não querer o pensamento voltado sobre si mesma e sobre a sua existência infeliz. “Tornara-se com o tempo apenas matéria vivente em sua forma primária. Talvez fosse assim para se defender da grande tentação de ser infeliz de uma vez e ter pena de si. (...) apenas fina matéria orgânica. Existia. Só isto.” (Lispector, 2002: 42-43).

Este embotamento é sinal do movimento de anulação que Macabéa precisa de cumprir para sobreviver à dor, escapar ao angustiante vazio – “É que “quem sou eu?” provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto.” (Lispector, 2002: 18). Se como G.H. refere, a explicação não determina a potência da sensação, somente a esquatela em pedaços cada vez mais indecifráveis, então é de crer que existe uma fatal incompreensão. Se a necessidade espicaça o desespero, Macabéa defende-se ao não ousar “provocar”, “indagar” a sua intimidade, a sua subjectividade, pois isso significaria enfrentar a dor, sem mediação.

Macabéa prefere não ser incomodada pela hecatombe que inevitavelmente se iria desabar sobre o seu corpo, mal se atrevesse a percorrer os meandros da sua vida subterrânea, “se transformaria em bicho rasteiro”, como G.H.

Talvez a nordestina já tivesse chegado à conclusão de que vida incomoda bastante, alma que não cabe bem no corpo, mesmo alma rala como a sua. Imaginavazinha, toda supersticiosa, que se por acaso viesse alguma vez a sentir um gosto bem bom de viver – se desencantaria de súbito de princesa que era e se transformaria em bicho rasteiro. Porque, por pior que fosse sua situação, não queria ser privada de si, ela queria ser ela mesma. Achava que cairia em grave castigo e até risco de morrer se tivesse gosto. Então defendia-se da morte por intermédio de um viver de menos, gastando pouco de sua vida para esta não acabar. Essa economia lhe dava alguma segurança pois, quem cai, do chão não passa. Teria ela a sensação de que vivia para nada? Nem posso saber, mas acho que não. Só uma vez se fez uma trágica pergunta: quem sou eu? Assustou-se tanto que parou completamente de pensar. (Lispector, 2002: 35-36)

Macabéa vive pouco, um viver ralo para não gastar a vida. Macabéa diminui-se ao ponto mais raso e trivial, e reitera, descaradamente, a impossibilidade de compreender a existência que não se deixa decifrar, a impossibilidade de pensar a própria dor.

Não fazia perguntas. Adivinhava que não há respostas. Era lá tola de perguntar? E de receber um “não” na cara? Talvez a pergunta vazia fosse apenas para que um dia alguém não viesse a dizer que ela nem ao menos havia perguntado. Por falta de quem lhe respondesse ela mesma parecia se ter respondido: é assim porque é assim. Existe no mundo outra resposta? Se alguém sabe de uma melhor, que se apresente e a diga, estou há anos esperando. (Lispector, 2002:29-30)

Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando. Na verdade – para que mais que isso? O seu viver é ralo. Sim. (Lispector, 2002: 26)

Macabéa torna-se, portanto, irremediável, não existe forma de a derrotar, é um ser impossível, “É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível?” (Lispector, 2002:53). Nas palavras de Martim “o que verdadeiramente somos é aquilo que o impossível cria em nós” (Lispector, 2013: 263-264)

Macabéa possui uma insuportável intensidade de corpo, um corpo difícil de assimilar, um corpo sofrido e perversamente arruinado pela dor. Um corpo que aguenta mudamente a violência do mundo e flagra, sem pejos, a fragilidade constitutiva do ser humano.

Macabéa grita ou ameaça gritar sem conseguir, e esse grito calado é a marca da insuportabilidade dessa dor aguda que percorre o livro suprimindo sua parca expressão verbal. A dor (...) é a intensificação mais elevada da corporeidade. Sendo achatamento da existência, desmascara a mentira da abstracção e rememora constantemente o

aprendizado da fragilidade e da vulnerabilidade. (...) O narrador exhibe essa dor refletida na corporeidade torturada, oprimida, encolhida, atrofiada da personagem, o que lhe evita inclusive a necessidade de descrevê-la com riqueza de detalhes. Fala de circunstâncias que levam o leitor a sentir o corpo de Macabéa como precariedade. (Bingemer, 2021:254-255)

O grito de fúria vem do narrador Rodrigo. Ao invocar Macabéa, o narrador sente a dor da existência, e sua escrita se exprime na fúria, urgente e visceral de um clamor, “A dor de dentes que perpassa esta história deu uma fígada funda em plena boca nossa. Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente – é a minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade” (Lispector, 2002: 13-14).

Através de Macabéa (como através da barata para G.H.), o narrador se desarticula, se desconstrói para se abrir à existência original/primária. Unindo-se à barata, unindo-se a Macabéa, o acto de incorporação e identificação é a acção de materialização que liga todos os seres, reais ou imaginários, na grande constelação da existência, “a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu.(...) Estremeço esquelético igual a ela.” (Lispector, 2002: 21; 33). O acto no qual, como mencionado anteriormente, o corpo adere à matéria das coisas, ele próprio matéria coisificada que ultrapassa dicotomias – “A acção desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto (...) Para ser mais do que eu, pois tão pouco sou” (Lispector, 2002: 23).

Macabéa surge, por isso, como a pura criatura que se dispensa da contingência, não tem nada que ver com o mundo, “espécie de ausência que tinha de si em si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim” (Lispector, 2002: 27). Macabéa basta-se a si mesma, é por si só, “já que sou, o jeito é ser” (Lispector, 2002: 37).

Macabéa é a que está mais perto da essência vital procurada pelas restantes personagens. Perante tal desarmamento, perante tal despojamento de adornos classificativos, pensamento algum a consegue devassar. Macabéa é inclassificável e inalcançável, por isso, o simples facto de existir, questiona e desmistifica a lógica do pensamento instituído, põe em evidência a inutilidade da explicação. Como mencionado pelo narrador, “Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe” (Lispector, 2002: 14).

A existência é, assim, um acto sem reflexão e um facto sem significado, “Pensar é um ato. Sentir é um fato.” (Lispector, 2002:13). Nas palavras de Maria Clara Bingemer, Macabéa representa o próprio mistério da vida.

E isso se dá olhando um corpo sem lugar para estar, um corpo pouco à vontade na vida, um corpo que não encontra sentido e cuja plenitude só se dá na morte. Nessa estrela escurecida e subitamente brilhante pelo avesso – que não tem graça nem beleza que atraia os olhares, que é como cabelo na sopa que embrulha o estômago e estraga o apetite – está o segredo, o mistério da vida e de seu Criador. Ali está o mistério do Senhor da vida (Bingemer, 2021: 261)

II. 5. Água viva – existência sem barreiras

Em AV a existência é desregulada, fluente e movente. Nas palavras de Georges Didi-Huberman,

o *ser* é sempre em processo de se espalhar no informe, e o *aí* sempre na instância de se dissolver no ar, na água, na terra. Em Lispector, então, o *ser-aí* dispensa, se desdobra em efluentes incontrolláveis. Efluentes que representam o sutil hífen entre o impalpável das almas e a matéria dos corpos, entre a intimidade de uma pessoa e o olhar da outra. (Didi-Huberman, 2021: 43)

Em AV, CL dissolve qualquer solução, isto é, deixa ser o que se é, para que o que é, se deixe compreender. Há que aceitar o não sentido da vida, a vida sem passado nem futuro, a vida do agora. Neste caso, a condição desconexa, sem estribeiras, da narradora, um ser desorganizado na sua essência, animal frenético e angustiado, que está na dúvida de tudo. Como menciona Yudith Rosenbaum, o informe, como essência, é recorrente nas obras de CL.

Melado pegajoso, lama negra, personagem buliçoso... Mais uma vez, como tantas outras em Lispector, o informe é convocado para caracterizar o que não se pode abarcar, fazendo ver que a forma do romance, em princípio um género que nasce da tentativa de definir o homem e o seu mundo, padece aqui da mesma indeterminação da matéria de Macabéa. (...) Todas essas imagens de um corpo amorfo apontariam, a meu ver, para um terreno complexo e inominável da vida que pulsa sem limite e sem contingência. O que está vivo resiste a qualquer delimitação (Rosenbaum, 2021: 364)

O corpo da narradora como fluxo nomádico que, ao tentar, constantemente, transpor as suas limitações físicas e formais, expressa uma instintiva vontade em se

estabelecer como perpétuo devir, capaz de se projectar em movimentos de subversão, de superação e de intensa re-concepção dos mapeamentos (interioridades e exterioridades) que estabelecem a relação sujeito-organismo-Natureza.

O “entre” que cria e amplia espaços, o entre que se estabelece no que Georges Didi-Huberman descreveu como emoção.

emoção é um “movimento para fora de si”: ao mesmo tempo “em mim” (mas sendo algo tão profundo que foge à razão) e “fora de mim” (sendo algo que me atravessa completamente para, depois, se perder de novo). É um movimento afetivo que nos “possui” mas que nós não “possuímos” por inteiro, uma vez que ele é em grande parte desconhecido para nós. O que estou dizendo aqui é o resultado de uma descrição psicológica ou, como costumamos dizer, fenomenológica. (Didi-Huberman, 2016: 29)

O movimento emotivo em AV remete-nos para uma acção de deslocação desenfreada de fuga, isto é, para uma desarticulação subversiva – um fora dos limites, uma projecção além da codicidade articulada e sedimentar. Ou seja, a fuga é a recusa da narradora em ser um corpo normativo, um movimento de potência subversiva, um tornar-se outra coisa.

Como mencionado anteriormente, é no devir que se produz transformações ainda não cimentadas, ou seja, é no intervalo, no durante, na indefinibilidade entre um corpo já fora dos seus predecessores limites, mas ainda não dentro de outros, no meio, que se dá a possibilidade de metamorfose. Percebemos, assim, que o próprio corpo consubstancia movimentos antagónicos e ambíguos, movimentos que se posicionam numa dinâmica de improviso, intensamente sensória.

Esta aspiração e vontade em ultrapassar algo para atingir primeiramente uma libertação, quebra de parâmetros, e seguidamente uma aproximação a uma outra ordem, é em AV constante procura. Num corpo em busca do desconhecido, dá-se a intrusão de vários planos em simultâneo, seja a impositiva homogeneidade nos atributos simbólicos, antropomórficos, orgânicos, seja a fuga, o furor em abandonar algo, em sair para ir ao encontro do profundo e estranho da nossa “matéria” por resolver.

Estou falando é que o pensamento do homem e o modo como esse pensar sentir pode chegar a um grau extremo de incomunicabilidade – que, sem sofisma ou paradoxo, é ao mesmo tempo, para esse homem, o ponto de comunicabilidade maior. Ele se comunica com ele mesmo. (Lispector, 2012: 72)

A narradora quer jogar o jogo da vida, ou seja, participar no núcleo da vida – elementar, verdadeira, problemática –, através de múltiplas itinerâncias (velocidades, ritmos) que operam numa vertiginosa produção de densidades maleáveis que encerram heterogeneidades, essenciais para destrinçar o *it* da vida.

O *it* marca indubitavelmente a narração de AV. O facto de ser mencionado diversas vezes testemunha a sua importância. A própria noção de *it* é ambígua e revela precisamente a mencionada coisidade que as personagens claricianas tentam alcançar. Sintetiza, a meu ver, a coisidade como essência primordial da coisa, isto é, da materialidade indevassável do mundo, do cosmos, do eu. O liame, ao mesmo tempo “impessoal [como] caroço seco e germinativo” (Lispector, 2012: 25) – que nos relembra os caroços cuspidos de Perseu em CS –, vivo e mole como uma ostra (matéria branca da barata, placenta), como o indecifrável Deus.

O liame que põe em relação, num mesmo plano de influência, humanos e animais, corpos e objectos. Implica, por isso, todos os instantes e todas as existências, implica formas, limites e não-limites. O *it* destaca o estatuto metafísico da existência. O *it* vincula, no mesmo espaço, materialidades, mistérios, sentidos e sensações, isto é, a diversidade avassaladora e caleidoscópica da existência.

Considero que a narradora fala recorrentemente do *it* para trazer à consciência, isto é, para lembrar a matéria viva que a constitui, o processo vivo e pulsante presente em todas as existências – “Estou de olhos fechados. Sou pura inconsciência. Já cortaram o cordão umbilical: estou solta no universo. Não penso mas sinto o *it*.” (Lispector, 2012: 31). Por outro lado, o *it* transmite o excesso, o que extrapola, o que transgride limites instituídos ou imaginários, o que não cabe dentro de parâmetros. Entendo, assim, o *it* como o princípio metamórfico e multiforme da existência, onde temos deformação, reformação e transformação.

Creio que *it* é uma referência à verdade originária, ao começo como princípio vital e impoluto “não é corrupto e apodrecível pelo pessoal” (Lispector, 2012: 25) e intacto de tudo o que existe “*it* é elemento puro. É material do instante do tempo” (Lispector, 2012: 29). É também a referência à dor primordial e elementar, criadora de mundos, à cisão, à voragem de corpos, à vida e à morte, “Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se. É duro como uma pedra seca. Mas o âmago é *it* mole e vivo, perecível, periclitante. Vida de matéria elementar.” (Lispector, 2012: 37)

Em AV temos uma espécie de poética negativa da existência humana. Catastrófica na sua própria génese (porque inteiramente perturbadora nos seus modos, processos,

“engrenagens”), a existência humana é assumida como uma parcela finita, perdida num cosmos incomensurável, inatingível (a existência, como vimos, é dor, privação, falta, desconforto). No entanto, é pela aceitação desta circunstância, que AV faz uma tentativa tanto de transposição do corpo para um plano de intensa dissecação imanente (põe em evidência os seus limites, as suas “vísceras”), como de alargamento do espaço nas possibilidades subjectivas do corpo em se conectar e correlacionar com territórios marginais, obscuros, “problemáticos”.

O corpo em AV está aberto à existência como multiplicidade que assume a sua conexão ao cosmos. Ao assumir este vínculo, entende não só toda a problematicidade que advém desta relação tumultuosa, como percebe, também, que ao ter um correlato com forças cósmicas, ele próprio, por inerência, é um corpo alicerçado em forças conflituosas – criador e criativo, destruidor e destrutivo.

O estranho me toma (...) O nervo raivoso dentro de mim e que me contorce. (...) Quando a existência de mim e do mundo ficam insustentáveis pela razão – então me solto e sigo uma verdade latente. (...) Estou me fazendo. Eu me faço até chegar ao caroço. (Lispector, 2012: 33)

Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade e então outra realidade, sonhadora e sonâmbula, me cria. (...) Mas por enquanto estou no meio do que grita e pulula. (Lispector, 2012: 19)

Existe um permanente fluxo/ refluxo de transição, suspensão, contracção e distensão, superação e retrocesso, equivalentes aos movimentos do corpo vivente. Existe, pois, este entrelaçamento vigoroso, intra e inter-relação com mundos (animal, vegetal, cultural, musical, pictural), que recupera para a ribalta diferentes escalas de tempo e espaço, norteadas para um “fora” do humano (maior amplitude, projecção e complexidade comunicativas).

A narração de AV assemelha-se a uma vociferação de Górgona, fúria terrena e mortal, que irrompe, intrusiva, o “conforto” do ser humano. Um corpo de impetuosidade orgânica, um horror medusiano que se consagra no sangue, no compósito do mundo. O corpo é violência orgânica, está nas vísceras do mundo. Um corpo que percebe que a vivência do ser humano é muito além do seu território circunscrito dos artificios/ ideários que constrói.

AV é, no meu entender, um grito de revolta, a vontade de viver em plenitude, exposta às intempéries, ao sangue, à dor, ao sujo da vida humana.

Capítulo III: A experiência da linguagem e da escrita.

No capítulo III “A experiência da linguagem e da escrita” tentarei reconduzir a experiência do corpo na experiência da linguagem e da escrita, ou seja, perceber de que forma o dilema experienciado no corpo está implicado e tem ramificações na linguagem e na escrita de CL.

Deste modo, e à semelhança dos capítulos anteriores, irei abordar questões transversais a várias obras de CL começando no capítulo III. 1. “Dilema entre a recusa e a aceitação” por clarificara atitude dicotômica perante a linguagem.

Posto isto, traçarei no capítulo subsequente, III. 2. “Recusa da linguagem”, o que entendo ser a recusa da linguagem em CL e as suas principais manifestações, distribuídas nos subcapítulos III. 2.1. “Silêncio”, III. 2.2. “Deterioração”, III. 2.3. “Não-entendimento” e, por último. II. 2.4. “Dilaceração”.

De seguida, convocarei no capítulo III. 3. “Aceitação da linguagem” o que julgo ser a aceitação da linguagem em CL, nomeando e problematizando os aspectos que entendo por determinantes na vitalidade da sua linguagem. Neste contexto pretendo enfatizar, no subcapítulo III. 3.1. “Corpo poético”, a questão do corpo como relação e reciprocidade, no subcapítulo III. 3.2. “Devir e metamorfose” a mutabilidade como processo sempre em andamento, sempre móvel, um constante fazedor de novas realidades, terminando, no subcapítulo III. 3.3. “A escrita como maldição necessária”, por estabelecer a escrita como o espaço limítrofe que reúne opostos, ou seja, que junta, nos seus processos, maldição e necessidade.

III. 1. Dilema, entre a recusa e a aceitação

A existência, como vimos, é tensão (atrito, paradoxo e ambiguidade) entre corpo e pensamento. No acto da escrita, essa tensão é destacada, ou seja, CL coloca-se diante da impossibilidade em decidir entre a escrita do corpo e a escrita do pensamento. O que é isto de viver? O que significa estar vivo? São questões recorrentes.

Neste contexto, CL parece-me preconizar a preocupação moderna da emancipação do sujeito que se quer expressar de forma completa mas que permanece inoperante perante a insatisfação de tal ensejo. Ou seja, a experiência da vida, por dolorosa inerência, não coincide com o desejo de unidade. CL é, pois, uma escritora que opera com as questões da modernidade, assumidamente paradoxais, segundo Paul de Man.

Em resultado da separação entre a nossa experiência real e o nosso desejo, qualquer tentativa de compreensão total do nosso ser opor-se-á à experiência real, condenada a permanecer fragmentária, particular e irrealizada. (...) A totalidade anseia por uma continuidade que se pode comparar à unidade de uma entidade orgânica, mas a realidade alienada interfere nesta continuidade e interrompe-a. (Man, 1999: 84-85)

Se virmos nesta condição paradoxal um diagnóstico da nossa própria modernidade, concluiremos que a literatura foi sempre essencialmente moderna. (...) Por um lado, a literatura tem uma afinidade constitutiva com a acção, com o acto livre e imediato que não conhece um passado. (...) Mas a linguagem do escritor é até certo ponto o produto da sua própria acção; é simultaneamente o historiador e o agente da sua própria linguagem. (...) o escritor permanece tão proximamente implicado na acção que nunca se pode libertar da tentação de destruir tudo o que está entre si e os seus actos, especialmente a distância temporal que o torna dependente de um passado. (...) obsessão por uma tábula rasa, por novos princípios (...) a tentação da imediaticidade é constitutiva de uma consciência literária (Man, 1999: 174)

CL, tal como Nietzsche, se interroga com dilemas que a linguagem proporciona, “Qual é a situação relativamente às convenções da língua? Serão elas talvez produtos do conhecimento, do sentido da verdade? Coincidirão as designações e as coisas? Será a língua a adequada expressão de todas as realidades?” (Nietzsche, VM: 218).

Assim, escrever como forma de existência e como modo de agir sobre a mesma, é uma acção problemática, tanto no processo como no resultado. Resulta de uma atitude intranquila perante o absurdo da existência e pode representar tanto uma aspiração destruidora como uma maldição salvífica, como referido na crónica “Escrever”.

É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação. Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada. (Lispector, 2018: 70)

Com a pretensão de replicar/ copiar e de construir/interpretar/explicar a realidade, isto é, ser fiel tanto à matéria do objecto como à intenção/orientação do sujeito, a linguagem pressupõe em si, de facto, um exercício paradoxal. Âmago de parto e de perda, a escrita joga com esta polaridade ganho-carência. Por isso CL manifesta uma postura ambivalente para com a linguagem, entre a negação e a afirmação.

III. 2. Recusa da linguagem

Recusar a linguagem parte da premissa de que a palavra é artifício e erro que falha ao tentar captar a experiência. Na perspectiva nietzschiana a linguagem é arbitrária, antropomorfizada e moralizante, um aparato social que estabelece e constrói uma consciência baseada em falsificações, superficializações e generalizações.

Todas as nossas acções são no fundo pessoais, únicas, ilimitadamente individuais, de um modo incomparável, (...) mas logo que as traduzimos para a consciência já não o parecem ser... Este é o verdadeiro fenomenalismo e o verdadeiro perspectivismo como eu o entendo: a natureza da consciência animal implica que o mundo de que podemos ter consciência seja apenas um mundo superficial de sinais, um mundo generalizado e vulgarizado, que tudo de que tomamos consciência se torne exactamente por isso raso, tênue, um pouco néscio, geral, sinais, marcas da manada, que a toda a tomada de consciência estejam ligadas grandes e profundas perversões, falsificações, superficializações e generalizações (Nietzsche, § 354 GC: 270-271)

Será a linguagem entendida por CL como a que promove abstracções aleatórias, não lhe sendo possível fazer um reconhecimento unívoco ou equiparação certa com a essência das coisas, isto é, com a verdade? Mais propriamente com a verdade do corpo a existir? A verdade da dor?

Que é então a verdade? Um exército móvel de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram poética e retoricamente intensificadas, transpostas e adornadas e que depois de um longo uso parecem a um povo fixas, canónicas e vinculativas: as verdades são ilusões que foram esquecidas enquanto tais (Nietzsche, VM: 221)

uma verdade é trazida para a luz, mas é de valor limitado, quero dizer que ela é do princípio ao fim antropomórfica e que não contém um único ponto que seja «verdadeira em si», real e universalmente válido, a não ser para o homem (Nietzsche, VM:224)

Como se tentou demonstrar no capítulo anterior, na dor a existência abre-se, desdobra-se. Esta abertura, segundo Ilit Ferber, na obra “Language Pangs – On Pain and the Origin of Language”, é estabelecida pela linguagem. Por outras palavras, dor e linguagem são íntimas e profundamente entrosadas.

Sendo a dor uma experiência extrema de ruptura, possui uma força disruptiva que desafia, provoca e estimula o sistema expressivo do qual o ser humano é constituído. Isto é, provoca dilaceramento e perplexidade na própria capacidade linguística. Na teorização da dor, são levantadas questões que põem em destaque dois paradigmas: a

incomunicabilidade que isola (a dor torna o ser humano inacessível a si próprio e intransmissível aos outros) e o efeito destrutivo sobre o próprio sistema linguístico. Se o ser humano é essencialmente um ser linguístico, pressupõe-se que a incapacidade em confrontar e partilhar a dor é desumanizante.

Neste sentido, julga-se a dor como força que, por não possuir um referencial, um objecto de análise, aniquila a capacidade representativa e, assim, qualquer possibilidade de partilha. De acordo com Elaine Scarry, citada por Ilit Ferber, a dor abre um abismo intransponível entre a experiência interna e o mundo externo, isolando o ser humano num irreduzível solipsismo, tornando-o incapaz de exercer a sua subjectividade (Ferber, 2019: 16).

CL tem a vontade de flagrar o corpo a existir e a falência de não saber demonstrá-lo. Existe um desajuste entre a experiência do corpo e a palavra. Assim, corpo e linguagem estão nos antípodas. Neste contexto, a linguagem é assumida como um além ou aquém, dessincronizada com a actualidade do sentir.

Perfilar a experiência através da linguagem é a expectativa de atingir um princípio de afinidade, onde o que se diz é o que se vê/sente e o que se vê/sente é a presença pura da realidade, mas as suas indicações epistémicas, apesar de aspirarem à unidade, não estabelecem um correlato unívoco com o exterior.

Portanto, como esforço mental, trata-se de uma atenção que erra o alvo, um inevitável “desencontro” como mencionado na crónica homónima –“ Eu te dou pão e preferes ouro. Eu te dou ouro mas tua fome legítima é de pão” (Lispector, 2013: 520).

Como referido por Walter Benjamin, “A sua mão de Midas transforma tudo aquilo em que toca em coisa significante” (Benjamin, 2004: 254), isto é, a linguagem é um luxo estético que possui a maldição trágica do rei Midas, que desvirtua ao enriquecer a pobreza simples da realidade. Segundo o narrador de HE, “Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro (...) Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência.” (Lispector, 2002: 17).

III. 2.1. Silêncio

Martin Heidegger, referido por Ilit Ferber, considera que o silêncio é inteiramente solipsista. Constitui a capacidade de o ser humano ouvir-se a si próprio, ouvir a sua consciência. Estabelecendo uma clara separação entre a considerada frivolidade quotidiana dos sons (os outros) e o recolhimento necessário para se restabelecer como ser humano, o silêncio para Heidegger não é a supressão total do som, mas a capacidade de o ser humano, como ser linguístico, se distanciar, se recatar, num fundamental ensimesmamento.

Portanto, no silêncio existe um espaço que se espraia, espaço arejado onde se respira melhor. Deste modo, o indevassável silêncio, tem um papel decisivo na obra clariciana.

Silêncio tão grande que o desespero tem pudor. (...) Como estar ao alcance dessa profunda meditação do silêncio. Desse silêncio sem lembrança de palavras. Se és morte, como te alcançar. É um silêncio que não dorme: é insone: imóvel mas insone; e sem fantasmas. É terrível – sem nenhum fantasma. Inútil querer povoá-lo com a possibilidade de uma porta que se abra rangendo, de uma cortina que se abra e diga alguma coisa. Ele é vazio e sem promessa. (...) Pois se no começo o silêncio parece aguardar uma resposta – como ardemos por ser chamados a responder – cedo se descobre que de ti ele nada exige, talvez apenas o teu silêncio. (...) O coração tem que se apresentar diante do nada sozinho e sozinho bater alto nas trevas. Só se sente nos ouvidos o próprio coração. Quando este se apresenta todo nu, nem é comunicação, é submissão. Pois nós não fomos feitos senão para o pequeno silêncio. Se não há coragem, que não se entre. Que se espere o resto da escuridão diante do silêncio, só os pés molhados pela espuma de algo que se espraia de dentro de nós. Que se espere. Um insolúvel pelo outro. Um ao lado do outro, duas coisas que não se vêem na escuridão. Que se espere. Não o fim do silêncio, mas o auxílio bendito de um terceiro elemento, a luz da aurora. (Lispector, 2016: 421-423)

“O coração tem que se apresentar diante do nada sozinho e sozinho bater alto nas trevas”, a pura solidão nas palavras do filósofo Franz Rosenzweig, referidas por Walter Benjamin na “Origem do drama trágico alemão”. No contexto do drama trágico, o silêncio é a angústia que se reforça na mudez, assim como a experiência do si-mesmo.

«Pois esta é a marca própria do Si-mesmo (*Selbst*), o elo da sua grandeza e também o sinal da sua fraqueza: ele cala-se. O herói trágico tem apenas uma linguagem que plenamente lhe corresponde: precisamente a do silêncio. (...) Ao ficar em silêncio, o herói quebra as pontes que o ligam ao deus e ao mundo, ergue-se e sai do domínio da personalidade que se define e se individualiza no discurso intersubjectivo, para entrar na gélida solidão do Si-mesmo. Este nada conhece fora de si, é a pura solidão. Como há-de

ele dar expressão a esta solidão. A esta intransigente obstinação consigo próprio, a não ser calando-se?» (Benjamin, 2004: 109)

O silêncio em CL remete para a perspectiva de anulação, onde a vida está precisamente no que a constitui, está no nada, não como espaço vazio e inerte, mas como despojamento fundamental da imitação, do mundo das categorias.

Por outro lado, o silêncio confere a medida do que não se consegue dizer, a medida do fracasso. O fracasso que, segundo João Camillo Penna confere novos planos epistêmicos, “fracasso do plano acrescenta uma nova dobra exterior a ele, na verdade ampliando-o e mostrando que era o fracasso o seu conteúdo único e profundo. (...) Não epifania, mas mundo afinal apresentado em sua nudez” (Penna, 2010: 95).

O erro dá a ver a não-palavra, a entrelinha mencionada em AV¹³ e descrita por Alexandre Nodari.

a autora insistiu que é justamente tal “fracasso” em expressar o indizível o que permite que ele se manifeste. (...) o objetivo é pescar a não palavra, o objetivo das linhas é constituir as entrelinhas. Mas essas não são possíveis sem aquelas, em uma inversão entre o dito e o não-dito: não é a palavra que incorpora o seu outro, é o outro da palavra, a não-palavra, que incorpora a palavra e só se manifesta através dela.(...) se a terra antecede a árvore, e a matéria antecede o corpo, era de se esperar que o silêncio precedesse a linguagem. Mas não: é a linguagem que precede o silêncio, o esforço da voz precede a nudez assim como a entrelinha só se dá porque há a linha, a sombra da palavra só se dá porque há a palavra: o indizível, a experiência fora da linguagem (...) é manifestada pela linguagem justamente ali onde ela não consegue dizer: o fracasso é o sucesso, o indizível não é dito (expresso) pela linguagem, não se torna dizível, mas manifesto enquanto indizível. É ele que se apalpa com as mãos vazias da escrita de Clarice Lispector. (Nodari, 2018)

Na obra “A caminho da linguagem”, Heidegger afirma que a apropriação pela nomeação é uma “evocação que convoca” (Heidegger, 2003: 15), isto é, chama para junto de si (proximidade), dá a ver o que estava ausente, aponta para o lugar da “vigência que se abriga na ausência” (Heidegger, 2003: 16).

Mas este dar a ver tem de se estabelecer na linguagem, e “A linguagem fala como consonância do quieto.” (Heidegger, 2003: 23), pelo que a linguagem é sempre um

¹³ “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente.” (Lispector, 2012: 19)

trabalho inacabado, um dardo que se lança para o que não se manifesta, para um silencioso horizonte que está sempre longe.

O silêncio em CL também é solene, pressupondo uma espécie de desarmamento radical, como mencionado no final de HE – “«Se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande. O silêncio é tal que nem o pensamento pensa»” (Lispector, 2002: 93). Trata-se de uma disponibilidade para o inesperado, que desencadeia a abertura à existência, à origem da vida.

Um caminhar sempre à margem da assombração do emudecimento, na luta dramática por uma fala oculta e interdita, que ao se revelar transgride o que buscava dizer. Essa verdadeira vertigem do silêncio em Clarice é partícipe também de uma intensa autoconsciência reflexiva (...) o mito da busca da origem seria uma das temáticas fundamentais de Clarice, revestido, entre outras formas, pela procura obstinada da “vida em si mesma”, núcleo tão caro aos romancistas modernos. (Rosenbaum, 2006: 22)

Em CS, o silêncio possui a impositiva fisicalidade muda dos objectos “Dava uma solidão precisa a cada objeto.” (Lispector, 2009: 110). Por outro lado, no silêncio temos a oportunidade de “enfim desistir e descansar.” (Lispector, 2009: 29), de abandonar o peso da construção, da “muda existência que estava sempre acima dela, a sala, a cidade”. (Lispector, 2009: 49).

O silêncio acusa a veia que pulsa no subterrâneo das personagens, “através do silêncio algo distante — acordado — insistente — irrespondível e urgente.” (Lispector, 2009: 61). Através desta espécie de hiato, Lucrécia se inteira da sua fatídica incompreensão, ou seja, o silêncio é, neste sentido, uma espécie de clarividência ao avesso.

A poeira luminosa rodeando-a, máquina feliz que funcionasse em rápido silêncio. Do movimento contínuo das mãos nascendo um espírito e uma facilidade — e, sem surpresa, a clarividência dentro da clarividência como o escuro dentro do escuro: pois esta era a luz da tarde. Quanto a ela mesma — ciente, apenas ciente. De que aquilo tudo era intransponível mesmo pela imaginação — essa dura verdade do sol e do vento. (Lispector, 2009: 143)

Uma clarividência também presente em ME, a “clarividência vazia e humildemente intensa que o deixava corpo a corpo com o pulso mais íntimo do desconhecido.” (Lispector, 2013: 43), o mistério da vida revelado pela latência silenciosa das coisas nuas e puras, “tirada das coisas a camada de palavras, agora que

perdera a linguagem, estava enfim em pé na calma profundidade do mistério.” (Lispector, 2013: 89).

Meditação ao mesmo tempo indistinta e atenta, “lento como um homem que semeia. Seu grande silêncio não era apatia. Era uma profunda sonolência em guarda, e uma meditação quase metafísica sobre o próprio corpo, no que ele parecia estar atentamente imitando as plantas de seu terreno.” (Lispector, 2013: 70).

Numa realidade, onde tudo é recoberto pelas categorias do comparável e identificável, o silêncio recupera a dignidade do mistério, da poesia do mundo. No silêncio se descobre a vida do ser humano e se abre espaço para o desabrochar.

o ‘descortínio’ de Martim (...) é a visão extática das coisas no silêncio da contemplação. (...) quanto mais afirma sua obstinada recusa ao dizer (...) mais percebe a crua e maciça presença das coisas, estranhas à sua própria existência pessoal, indiferentes a qualquer sentido humano, e sobranceiras à linguagem. (Nunes, 1989: 123-124)

Temos, também, a condição “muda” de Macabéa “Ela falava, sim, mas era extremamente muda. Uma palavra dela eu às vezes consigo mas ela me foge por entre os dedos.” (Lispector 2002: 32-33). Trata-se da condição de total falta, de total carência. “Assim, o testemunho mais veemente de sua falta de posse sobre si mesma e sobre o mundo é a maneira como lida com a palavra. Ou ela se priva da palavra e permanece em um silêncio que não é opção, mas maneira precária de ser” (Fukelman, 2017: 213).

Macabéa é uma personagem sofrida, que se posiciona no limiar do quase desmoronamento de estruturas (de língua, de sociedade), por isso, produz assombramento e inquietação. O silêncio assustador, até para a própria, que ameaça desocultar a dolorosa existência, segundo Clarisse Fukelman.

O silêncio assusta Macabéa porque nele há a “iminência da palavra fatal”, que pode desencadear o contato com o mistério e despertar para um modo diferente de existência. Assim como o murmúrio e a reza, o silêncio desloca o homem do esquecimento de si próprio e faz com que viva o “oco da alma”. O silêncio provoca a angústia de se descobrir como simples estar-no-mundo, entregue a si mesmo, desamparado da firmeza que o senso comum lhe oferece. O silêncio constitui a manifestação extremada da linguagem esvaziada, mas que emite novas significações. (Fukelman, 2017: 214)

Em PSG, o silêncio toca na essência indizível do mundo – do seu inexorável tédio (o atonal, inexpressivo, insosso, insípido e neutro) –, ao mesmo tempo que desvela a condição expropriada de G.H.

III. 2.2. Deterioração

Será então a linguagem uma inevitável ruína e deterioração? Se a resposta a esta questão for um sim, então podemos afirmar que só se consegue aludir ao significado depois de arruinar o significante, pelo que mais do que uma desvirtuação, a linguagem/a escrita destrói parâmetros de equivalência. Para extrair o significado da coisa em si, isto é, como narrado na crónica “Uma porta abstrata”, “a expressão da própria forma do corpo – e não a expressão ‘dada’ ao corpo” (Lispector, 2018: 657), o íntimo da palavra é aniquilado.

Ficam “palavras apenas fisicamente”, como refere a crónica homónima – “ Para passar de uma palavra física ao seu significado, antes destrói-se-a em estilhaços, assim como fogo de artifício é objeto opaco até ser, no seu destino, um fulgor no ar e a própria morte. Na passagem de simples corpo a sentido, o zangão tem o mesmo atingimento supremo: ele morre” (Lispector, 2013: 463).

Como afirmado no início do conto “O menino a bico de pena”, a palavra estraga e não confere qualquer verdade ou conhecimento, “Como conhecer jamais o menino? Para conhecê-lo tenho que esperar que ele se deteriore, e só então ele estará ao meu alcance.” (Lispector, 2016: 341). A deterioração significa que, tal como a memória, a linguagem é selectiva e fantasiosa, com ela só é possível aludir e sugerir.

Uma fatalidade, portanto, que nas palavras de Roberto Corrêa dos Santos faz parte da estrutura do pensamento enquanto estrutura que interpreta o mundo.

em virtude de os modos de funcionamento do aparelho mental exigirem a selecção em face de um todo; tal exigência constitui uma das maneiras de o próprio aparelho preservar-se e preservar-nos vitalmente, e assim podermos prosseguir; logo, o contexto ‘narrativo’ (seja qual for) sempre será atingido, queira-se ou não, pelo processo aparentemente violento de espostear a totalidade. (Santos, 2021: 293-294)

A linguagem cria a realidade, por isso, dissimula, através de conceitos abstractos, o mundo fenoménico – como *logos* impede o acesso à coisa em si. A linguagem é, assim, apolínea, mediação necessária e irreversível, uma epiderme “protectora” que impede as personagens de submergirem no caos, na plena afirmação da vida. A linguagem tenta ser o suporte conciliador da dor da existência, a máscara que redime e permite a renovação do olhar.

A ideia de linguagem como protecção parece estar reflectida na obra “Emílio” de Jean Jacques Rousseau, referida por Ilit Ferber. Nesta obra é estabelecida uma

correlação entre a violência do mundo e a origem da linguagem. A criança é refém da sua condição de ser vivente, ou seja, está inevitavelmente no mundo e é directamente afectada por ele. Desprovida ainda de linguagem formal sente-se desamparada. Isto é, sem a “protecção” da linguagem, a criança está exposta e vulnerável aos inúmeros estímulos e “arrombos” sensoriais que recebe do mundo, não lhes consegue ser indiferente, insensível, nem tão pouco os consegue processar numa unidade de experiência. Os “arrombos” sensoriais constituem a dor.

as children “are awake, they are almost unable to remain in an indifferent state. They sleep or are affected” The infant feels only one thing: that something in what Rousseau calls “his mode of being” causes him suffering and needs change, needs intervention. Devoid of language, the child is completely exposed to the world, unable to hold back the strong flood of sensations the world unleashes on him. (...) For Rousseau, the story unfolds somewhat differently: the infant lacks language and is therefore unable to keep the world at bay or experience it as differentiated. Language not only shields or protects us by means of providing a barrier to absorb the shock of the immediate encounter with reality, but it also has the power to soothe this encounter and alter the very experience it yields. (Ferber, 2019: 105-106)

A linguagem, por um lado, tem origem na dor inarticulada e apaixonada, e, por outro, tem a capacidade de reformulá-la, isto é, não representa a dor em si, mas substitui-a (modifica-a) por um conjunto referencial de sinais/símbolos. Nesta teoria parece-me não haver a ideia de uma deterioração mas sim uma capacitação inevitavelmente linguística para enfrentar o mundo, capacitação essa que permite uma experiência nova/ modificada do mundo.

language is constituted and comes about by pain, but pain is also re-formed and transmuted by language. When the child learns to speak, it also learns to feel; what changes therefore, are its sensations themselves and not only their expressions. Once we have subjected the sensation of pain to its linguistic expression, we also experience it differently. (...) he suggests there is an unequivocal difference between cry and word. (...) Speech does not represent the cry or even the sensation of pain; instead, it replaces them. (Ferber, 2019: 107-108)

A linguagem além de permitir uma relação consciente com o mundo, padroniza-o numa determinada medida, ou seja, reorganiza-o sob a perspectiva humana. Ao adquirir a linguagem, a criança não só adquire o mundo – reorienta-se, posiciona-se no mundo – como, e principalmente, estabelece uma relação diferente e renovada com o exterior (Ferber, 2019: 108).

the correction or transformation of the initial overwhelming sensation into a manageable and confined linguistic utterance is achieved not by observation but as a result of the very acquisition of language. (...) For Rousseau, the correction of experience, the moment in which we can make the experience “appropriate” or neutralize it, is a purely linguistic moment. Our perception of the world as well as our experience of pain or fear, in this example, can only become appropriate when they are appropriated by language”. (Ferber, 2019: 109)

A capacitação dada pela linguagem é também mencionada por Johann Gottfried von Herder na obra “Treatise on the Origin of Language”, ao utilizar a expressão *Besonnenheit*, que combina conceitos como intencionalidade, consciência e reflexão. Herder ao considerar que a linguagem expande a mundividência humana (“esfera da vida”) em comparação com a limitação intrínseca dos animais, que dispõem unicamente das expressões primordiais e instintivas, está a admitir não uma inferiorização do animal para com o ser humano, mas uma característica que os diferencia.

O animal, por ter uma esfera da vida limitada, possui uma maior focalização/atenção para com o seu meio, dando-lhe um maior controlo e clareza sobre si e a realidade que lhe concerne. Por sua vez, o humano é um ser frágil que se dispersa num número infinito de esferas de vida. É, por isso, impelido a utilizar a sua imaginação, a racionalizar a realidade que o rodeia através da linguagem, como forma de unificar e apaziguar o caos sensorio que o envolve, como forma de compensar a sua fragmentação vivencial.

O ser humano ao estar linguisticamente diferenciado e, assim, ter uma percepção diferente do mundo e da realidade, cria uma alternativa comunicativa, uma configuração própria na orientação, organização e desdobramento da realidade.

Deste modo, tomar consciência do mundo é prestar atenção ao mundo e tentar dominar a esfera de vida, o mundo expansivo e multifacetado.

III. 2.3. Não-entendimento

Parece-me que CL, ao assumir a deterioração da linguagem, assume o não-entendimento como princípio constitutivo das coisas, assume que a existência é chocante e inapreensível, embora acossada, sistematicamente, pela imagística da linguagem. Nas palavras de Hélène Cixous, CL ensina a saber viver, uma espécie de não-saber, ou seja, um saber que não aprisiona.

Dans les textes de Clarice Lispector, on trouve toutes les leçons de savoir, mais de savoir vivre, pas de savoir-savoir. Un des premiers savoir vivre est celui qui consiste à savoir ne pas savoir, non pas à ne pas savoir, mais à savoir ne pas savoir, à ne pas se laisser enfermer dans un savoir, à savoir plus et moins que ce que l'on sait, à savoir ne pas comprendre, sans jamais se situer en deçà. Il ne s'agit pas de n'avoir rien compris, mais de ne pas se laisser enfermer dans la compréhension. Chaque fois qu'on sait quelque chose, c'est en réalité une marche. Il faut ensuite s'élancer vers le non savoir, marcher dans le noir, avec une "pomme dans la main" (Cixous, 1987: 28-29)

Ao manter a ideia de que saber é não entender, olhar é não ver, CL reitera a inautenticidade e insuficiência dos códigos "decifradores" da realidade, e, assim, a falácia de significados unívocos, "o código mostra-se ineficaz não só devido à complexidade das experiências, mas também por fixar o que é por natureza dinâmico, mutável." (Londres, 1973: 75).

Não-saber é, assim, uma espécie de miopia – fixidez reverberada de cego que desfoca o outro e mergulha na própria escuridão –, ponto de vista que abriga das inconstâncias da realidade e onde se apreende melhor o que de facto não se sabe. O neutro, insonso em G.H., por exemplo, é possivelmente o olhar cego que não consegue distinguir, corrigir a consistência indeterminada do mundo.

Por outro lado, e como referido por Evando Nascimento ao analisar o conto "Amor", a cegueira pode constituir o acontecimento que abre para a própria condição existencial da personagem. Estar cego é estar desabrigado para o "mal" de que é feita a polpa da vida.

Talvez a cegueira do homem revele a Ana a sua própria cegueira existencial, e o ato mecânico de abrir e fechar a boca reforçaria o automatismo diário que é a sua vida. Talvez. Mas parece também que o cego sinaliza e antecipa um universo distinto daquele que ela "quisera e escolhera", o da família e seus laços, suas armadilhas. A cegueira (...) vai culminar na sentença "Mas o mal estava feito" (...) como os ovos que se partiram, e cuja gemas "amarelas e viscosas" escorriam por entre os fios da rede de compras. Rede que significa ao mesmo tempo amparo e prisão, conforto e cilada, segurança e vacuidade. (...) as coisas antes familiares ganham um aspecto "hostil, perecível". (Nascimento, 2021: 117-118)

Desentender é também tornar o olhar independente do *logos*¹⁴, desatrelá-lo do raciocínio lógico. Indo mais longe, o mistério da existência só se entrega quando a mesma não é entendida, como demonstrado no conto "O ovo e a galinha".

¹⁴ Neste contexto, o *logos* é a palavra que atravessa o olhar e impede de ver. No mito adâmico, a nomeação significa a submissão dos seres existentes ao *logos* da palavra, a perda da inocência, da animalidade – o animal como ser dotado de vida; *animus*, movimento, alma.

Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. – Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto. – Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei. – O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito. (Lispector, 2016:248)

Segundo Werner Hamacher, referido por Ilit Ferber, a linguagem, na sua essência, não é um simples meio passível de medição objectiva, não reside nas funções referenciais de factualidade, de descrição verificável relativamente a um estado de coisas. Para Hamacher, a essência da linguagem não tem capacidade de actuação sobre o real, por isso, tem de falhar nessa função para que possa surgir em toda a sua grandeza, como linguagem afirmativa, pré-performativa e pré-proposicional.

Não entender é então aceitar o erro do pensamento e a hostilidade caótica do mundo. CL parece-me, assim, estabelecer uma crítica do sujeito enquanto referência estagnada, ou seja, parece-me indicar que todo e qualquer desígnio sistemático é estranho, falso e escusado.

Do mesmo modo, ao extravasar a estrutura organizativa da linguagem, a dor não se coaduna com a lógica postulada pelos conceitos e designações significativas (fica despojada de critérios utilitários normativos). A maneira como a dor atinge, mina e até rejeita a possibilidade de manter uma estrutura fixa de sentido ou significado interfere profundamente na capacidade de ultimação da designação (Ferber, 2019:14).

Uma vez que a experiência da dor não é fixada em critérios de indivisibilidade, ou seja, é indeterminável, então é plausível afirmar que discursivamente a mesma não pode ser totalmente reivindicada/determinada.

Podemos equacionar, ao invés, que a linguagem é uma forma que participa no princípio da expressão, veículo ligado tanto à vertente física/material da vida – movimento, força – como à vertente subjectiva, afectiva, axiológica – medo, amor, melancolia, angústia. A linguagem não só como veículo do conceito, da abstracção, mas também do sensível.

II. 2.4. Dilaceração

Em “Treatise on the Origin of Language”, Johann Gottfried von Herder caracteriza a linguagem como arbitrária e artificial, supressora da imediatez natural da linguagem primária. Um modo civilizado (*bürgerliche*), que, substituindo a força impetuosa e apaixonada da linguagem primária, provoca uma mudança repressora e neutralizada (Ferber, 2019: 78). No entanto, essa supressão não é total, ou seja, a linguagem primária continua a manifestar-se nos momentos de crise, nos momentos de grande desestabilização física e psicológica.

Deste modo, a dor, o medo, são momentos cruciais nos quais a própria linguagem atinge os seus limites. Onde a linguagem deixa de funcionar como um mero aparato significante, algo essencial sobre a sua origem e estrutura interna se revela. (Ferber, 2019: 115). A forte explosão da dor torna-se a condição de possibilidade para a emergência da expressão linguística. Não porque a linguagem seja capaz de representar ou referir-se à dor, mas porque esta fornece um caso extremo diante do qual somente a linguagem pode emergir (Ferber, 2019: 115-116).

Na dor a linguagem torna-se inevitável. Por isso, e como vimos, para CL o *logos* é um anteparo incómodo, mas incontornável, o único sistema capaz de devassar aquilo que quer atingir com a sua escrita.

Mas sabendo antes para nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela. (Lispector 2002: 22)

Deste modo, o não-saber, como único acesso à verdade, depende da “rasura” da palavra, isto é, de esta ser enganada, contorcida ou silenciada para desobstruir o que se apresenta ao olhar.

Espécie de deslize, uma descompostura, uma “desmontagem humana”. (...) “é preciso mover toda a cabeça sem ossos para fitar um objeto” [Água viva, 2012: 73] – é preciso desorganizar o ver, para ver uma forma em desorganização. Meu rubor compreendia essa medida da partilha de uma intimidade desvelada que flutuava do estranhamento ao arrebatamento corporal. (Hack, 2021)

Na perseguição da palavra, a acção de pungir tem de dilacerar o modo e as condições de possibilidade do dizer/escrever, “desentranhar da organização textual uma possibilidade da interpretação globalizante” (Rosenbaum, 2006: 22).

Se a ambiguidade, não-definição, polivalência da experiência real exemplifica a lei da metamorfose, que rege as coisas e a imaginação do ser humano, a corrosão da linguagem (mudança e desgaste), é ela também a lição da escrita.

Em princípio, não existe nenhum trabalho criativo que não seja experimental, nesse sentido de que ele supõe vigilância sobre o desgaste dos meios que utiliza e que procura constantemente recarregar de capacidade de exercício. A linguagem encontra-se sempre ameaçada pelos perigos de inadequação e invalidez. É algo que, no seu uso, se gasta e refaz, se perde e ajusta, se organiza, desorganiza – se experimenta. Como diria um poeta, “essa é a própria lição das coisas” (Herberto Helder *in* Hatherly e Melo e Castro: 33-4).

A dor é disruptiva para com a linguagem, mas somente num certo sentido, pois ao destitui-la de funcionalidade instrumental (pragmática e gramatical), revela a sua força essencial. Ao cingir-se à definição segundo parâmetros normativos e explicativos, a linguagem torna-se periférica, estanque e mutilada. Ao deixar de ser designativa para se tornar intuitiva, a palavra é libertada do seu carácter normativo e passa a ser transformativa, força criadora e afirmativa. Passa a ter a graça infantil, a “virtude mágica”.

Pela virtude mágica da linguagem (...) a criança cria um mundo vivente, onde os objetos são capazes de responder às suas perguntas. A língua, despida de suas significações intelectuais, deixa de ser um conjunto de signos e volta a ser um delicado organismo de imantação mágica. Não há distância entre o nome e a coisa, e pronunciar uma palavra é colocar em movimento a realidade que ela designa (...) Falar volta a ser uma atividade criadora de realidades, isto é, uma atividade poética. A criança, em virtude da magia, cria um mundo a sua imagem e assim resolve a sua solidão. (Paz, 2006: 168)

Na urdidura que expande os múltiplos e infinitos significados da palavra, o estado das suas conotações é deslocado, para uma transformação caleidoscópica (amplamente experimentada em AV). Contra a significação literal do seu uso quotidiano, isto é, alheia a qualquer estrutura fixa de sentido, e pondo de parte as analogias referenciais, CL opera no limiar dos requisitos lógicos da inteligibilidade.

Através de mecanismos de projecção e introjecção, que marcam as primitivas relações objectais, a realidade é invadida pelas fantasias que deformam a experiência, seja

idealizando-a, seja destruindo-a por representar uma ameaça ao sujeito. (Rosenbaum, 2006:55)

Trata-se de uma escrita de rompimento com a linearidade lógico-discursiva, onde se investe numa reversão das categorias antagónicas, eliminando a sua natureza paradoxal e reforçando a sua relação dialéctica.

No enalço do que diria ser uma dimensão pré-simbólica (a-subjectiva e não-objectiva), CL faz perder a sustentação da racionalidade que diferencia/divide, em lugar da polivalência e descentralização semiótica dos significantes, colapsando limites que dividem sujeito e objecto, palavra e coisa, sagrado e profano, bem e mal, humano e inumano. No entanto, e como referido anteriormente, esse colapso não significa uma indiferenciação, mas sim a presença do hífen, isto é, a exacerbação das disparidades num esquema em constante mudança.

Não se trata, por isso, de transcrever a realidade numa adequação perfeita, mas reconduzir a linguagem ao pulsar, ao fulgor interior que continuamente explora encruzilhadas, a energia que possibilita, embora precariamente, um ponto de união entre ser humano e realidade.

Pelo jogo da linguagem, CL move-se num enredo que trabalha através e com a inquietação existencial. Numa perspectiva wittgensteiniana, o uso das palavras confere-lhes a vida e a vida das palavras é o seu uso, ou seja, é uma paisagem de fisionomias como mencionado no aforismo 568 do “Tratado lógico-filosófico: investigações Filosóficas” – “O sentido, uma fisionomia” (Wittgenstein, 2015: 457). Accionamos a linguagem ao utilizá-la e a sua utilização reflecte a forma como nos relacionamos com o mundo. Por isso, a linguagem é evidenciada pela sua *praxis*, constitui-se segundo uma trama de acções e reacções (o jogo da linguagem joga-se).

Wittgenstein argumenta que o mundo dos objectos não é uma realidade pré-existente, não está simplesmente dada, à espera de ser compreendida e transmitida pela linguagem. É na actividade e uso da mesma que a experiência é constituída. O modo como se usam as palavras, isto é, o modo plural e diverso inculcado no seu uso é o que confere a significação, o gesto de encenação de ausências. Assim, a palavra só se manifesta ao ser usada, e o seu uso não se limita a transmitir factos externos, mas a reflectir a maneira pessoal pela qual o ser humano aborda e compreende o mundo (Ferber, 2019:84).

CL parece-me aplicar o paradigma binário da expressão para depois desestruturá-lo, isto é, começa por colocar em confronto descrições opostas para, mais tarde, as revitalizar numa mútua relação, ultrapassando assim dicotomias. O que Paul de Man irá descrever como o “clarão de intuição” e que iremos encontrar em momentos-chave da trama clariciana (os cortes na aparente normalidade).

Ao contrário da dialéctica interior/exterior (...) o modelo do clarão propõe uma congruência perfeita entre expressão e aquilo que é expressado. (...) plenamente no instante da sua iluminação (...) suspende a diferença entre o manifesto e o que manifesta, produzindo na sua instantaneidade um momento de presença perfeita. (...) permaneceria desprovido de visão, visto que seria cego pela força da luz, na medida em que não é o clarão aquilo que queremos ver mas antes o que a sua luz revela, a configuração íntima da paisagem circundante e as forças em jogo no seu interior. (...) A luz não é o segredo mas a ocasião do momento em que tudo é iluminado; a recompensa do espiolhar da escuridão (Man, 1999, introdução: 24)

No entanto, como clarão, a revelação é momentânea, fugaz e pode ser até fulminante se o olhar for o da caverna platónica. Aqui o clarão também pode ser entendido como epifania, que entendo ser, no caso de CL, uma revelação de qualidade enigmática, a manifestação interna de um assombramento. Ou seja, a aparência da revelação que esconde questionamento e perplexidade.

A estabilidade do significado é inexistente e, assim, CL afirma tanto a desadequação entre a aparência da palavra (signo) e a ideia (significado), como a permanente renovação do olhar a que a falha/vazio impele.

Neste sentido, o vazio/a falha ao empurrar para uma constante renovação do olhar, dá o impulso necessário para a imaginação. “A imaginação só levanta voo após o vazio, a inautenticidade do projecto existencial, ter sido revelado; a literatura começa onde a desmistificação existencial acaba” (Man, 1999: 66).

Será, pois, no palco da linguagem que brechas se entreabrem – a verosimilhança na ficção como espaço de projecção do eu na sua verdade (uma verdade subjectiva e não verificável).

A escrita apresenta-se assim como uma iniciação, ou seja, a acção que move e introduz o ser humano para a abertura, expectativa, acolhimento e compreensão do acontecimento – como espaço de autoconhecimento e aceitação da dor, como instrumento de caça. Uma acção desestabilizadora pois não se trata da maquinação de conclusões viáveis, mas a acção de demonstrar o vazio como o lugar da verdade íntima das coisas.

A hora da estrela acha-se mergulhado no desassossego da ausência de sentido de tudo e de todos. É um livro de caça. O narrador-escritor está diante da morte de Deus enquanto horizonte de sentido no homem e para o homem e, ao mesmo tempo, padece da figura poderosa do Criador. Vai ele, então, vasculhar a sua interioridade que, no entanto, sempre lhe escapa. Vai ele indagar o sentido da existência de Macabéa e sua tosca manifestação de vida. Nesta verdadeira viagem, põe a nu a sua imagem de escritor e denuncia a mentira de uma palavra transparente, “verdadeira”, usada como forma de comunicação entre os homens e o homem consigo mesmo. (...) escrever Macabéa significa enfrentar o desamparo na palavra que tenta ajustar-se à essência da natureza do ser que constrói na forma de personagem. (Fukelman, 2017: 209)

Neste processo de “rasura” da linguagem, CL exacerba a experiência na qual as personagens são confrontadas na radicalidade da des-identificação, isto é, no súbito estranhamento da sua existência.

No capítulo anterior foi feita referência ao estranhamento freudiano como *das unheimliche*. Aqui, importa destacar a sensação de estranheza, como *ostranenie*, conceito retórico revitalizado da Antiguidade pelo formalista Viktor Chklovsky. Segundo o mesmo, “existem dois tipos de imagens: a imagem como um meio prático de pensar, meio de agrupar os objetos e a imagem poética, meio de reforçar a impressão (...) um dos meios de criar uma impressão máxima” (Chklovsky, 1973: 42).

No caso de CL, temos a poética que entra em choque com a linguagem do quotidiano, prosaica e trivializada.

Se examinamos as leis gerais da percepção, vemos que uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas. (...) O objeto passa ao nosso lado como se estivesse empacotado, nós sabemos que ele existe a partir do lugar que ele ocupa, mas vemos apenas sua superfície (...) sem que eles apareçam à consciência. (Chklovsky, 1973:43-44)

Deste modo, sob a pena de a vida se aglutinar no vazio, ser engolida num nada, indiferente e distraída, o olhar deve ser “agitado”, “dar a sensação do objeto como visão e não como percepção. (...) a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte.” (Chklovsky, 1973:45).

Será a partir do efeito de diferenciação de uma cena, espaço, personagem (singularizar/particular/ individualizar) que se cria a distância e simultaneamente o olhar inaugural (o olhar inocente que vê pela primeira vez) sobre a realidade.

a imagem não é um predicado constante para sujeitos variáveis. O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento.” (Chklovsky, 1973:50)

Destacar algo do familiar (desbanalizar e desautomatizar) é evidenciar o estranho para lhe imprimir um outro prisma de compreensão – des-olhar para libertar a coisa, desacostumar o olhar para ver a coisa, “a sensação de não-coincidência de uma semelhança (...) representa a transferência de um objeto de sua percepção habitual para uma esfera de nova percepção” (Chklovsky, 1973:54).

O espanto, que assusta e encanta, é o sobressalto que atinge a realidade num ápice e é, também, o vislumbre/ reconhecimento do outro que nos constitui (o estranho em nós). Portanto, toda a escritura de CL é este estranhar que reclama, sempre e a cada investida, o devir da realidade (móbil, a tornar-se). O limiar entre realidade e imaginação é constantemente desafiado, tornando-o um caminho difícil, obscuro e tortuoso, mas pleno de vida palpitante.

III. 3. Aceitação da linguagem

Aceitar a linguagem é abraçar a condição misteriosa e dolorosa da existência. No risco em vocalizar a aspereza da vida e, “numa timidez de ousada”¹⁵, transpô-la para a escrita, CL tenta formar uma equação que confronte essa dor.

A dor (a perda) que desfere a íntima cisão do olhar, que ataca e desloca o imaginário, como refere Georges Didi-Huberman na obra “O que Vemos, que nos Olha”. A cisão que subtrai toda a neutralidade e reconduz a um movimento emocional inelutável.

a forma de uma coerção ontológica, medusante, em que tudo o que se apresenta a ver é olhado pela perda de sua mãe, a modalidade insistente e soberana dessa perda que Joyce nomeia, numa ponta de frase, simplesmente como: “as feridas abertas em seu coração” (...) Mas, a partir daí, é todo o espetáculo do mundo em geral que vai mudar de cor e de ritmo. (...) Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta (...), e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue. (...) Um trabalho do sintoma que atinge o visível em geral e nosso próprio corpo vidente em particular. (Didi-Huberman, 2010:32-34)

¹⁵ Entrevista de CL, concedida em 1977, ao repórter Júlio Lerner, da TV Cultura *Panorama com Clarice Lispector*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>, minuto 3:56

Portanto, a dor como movimento simultâneo de fuga (centrífugo) aos laços da realidade e de enclausuramento em si (centrípeto), um si precário e em constante mutação. Um si fragmentado.

Ao destacar a palavra como força demiúrgica de um mundo misterioso, Clarice convoca um olhar crítico atento aos meandros mais sutis de um pensamento que vibra intensamente na linguagem. A potência demolidora da palavra em relação a um universo que com ela diatela põe em questão o mal como força tensionante desse mesmo universo. (Rosenbaum, 2006: 19)

Reconhecemos em Clarice esta escrita sugestiva, flutuante, tão volátil e hesitante que tende ao silêncio quanto mais almeja representar. A palavra (...) é alvo também de ataques sádicos de uma consciência desconfiada da própria veracidade de sua narração (...) paradigma figural da instabilidade e fragilidade de nossa constituição égotica atual. (Rosenbaum, 2006: 23)

A linguagem, íntima e intrínseca ao ser humano, é, pois, o meio que o investe na sua experiência de dor, na sua subjectividade, por isso, não cabe dentro de um esquema, de uma parametrização pré-estabelecida, não existe uma finalidade assumida (nem de utilidade–externa nem de perfeição-interna). Através da linguagem, o ser humano está perante a sua existência, detém-se, concentra a sua atenção, e apela, reúne na expressão um sentido agregador. Se a existência é a experiência da dor, como ferida aberta, a linguagem será o sal que simultaneamente desperta, faz sobressair o ardor da ferida, e estanca o sangue, purifica, cicatriza. Pela dor, o ser caminha na sua existência, e pela linguagem descobre-se.

III. 3.1. Corpo poético

CL admite uma relação dialéctica, de reciprocidade, entre linguagem e sensação (humano/animal, corpo/linguagem). Esta relação é destacada por Johann Gottfried von Herder, tendo como base o herói grego Filoctetes, um herói que acolhe a dor como acto linguístico, acto emotivo.

Na sua intensa dor, Filoctetes é o herói trágico que representa a inseparabilidade entre dor e linguagem, ou seja, a dor constitui a totalidade e essência mais íntima da sua existência (Ferber, 2019: 28). Ao ser abandonado pelos companheiros, Filoctetes, completamente sozinho, continua a expressar a sua dor. Para quem? Para ele próprio. Num movimento de ricochete, a expressão da dor funciona como um eco de si próprio,

um espelho da sua condição. Ele passa a ressoar-se, a confrontar-se na sua dor. Filoctetes tem uma urgência não só em descomprimir um corpo dorido que não aguenta conter a dor, como precisa de se ouvir para não se esquecer de si próprio, da sua humanidade (Ferber, 2019: 48).

Este ouvir-se tem ligações ao grito, à dor na obra de CL. Por um lado, temos o grito, anterior à fala/linguagem articulada, que remonta a uma espécie de ancestralidade, a uma animalidade que irrompe como experiência radical, obrigando a personagem a encarar a sua ligação à Natureza selvagem.

Por outro lado, o grito desvela uma linguagem não cristalizada e intimamente ligada à condição vivente, isto é, em andamento, metamórfica – formação, deterioração ou aspiração a outras formas de expressão, não necessária ou exclusivamente humanas. Em AV, por exemplo, o grito é a expressão animal, o ancestral que salva, que liberta, a dor exacerbada do “vir-a-ser”, do nascimento da vida.

Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir. (Lispector, 2012: 40)

Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? tal é o meu destino humano. O que me salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento sentimento. Sou um objeto urgente. (Lispector, 2012: 70)

Esta pretensão a outras expressões revela que a comunhão passa por uma desconstrução, isto é, nega o homem cultural, num despojamento dos modos e sentidos utilitários da cultura civilizacional, para ir ao encontro do animal, da terra, do orgânico.

O corpo vivente passa do funcional para o visceral, desce e deita-se ao nível do chão, ao nível da terra, da terra em cujas entranhas se gera vida e se enterra os mortos. O nível da terra onde Macabéa morrerá para se libertar, para “renascer” e ressoar na vida de quem a lê, “Então – ali deitada – teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte. (...) Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto.” (Lispector, 2002: 90-92).

Portanto o grito tanto pode inaugurar um renascimento, retorno à vida, como anunciar o grito dos mortos – “Ouves o grito dos mortos?”¹⁶. O grito que reclama e

¹⁶ Referência ao poema “Húmus” de Herberto Helder.

exige a vida, que obriga a testemunhar a dor da vida, “Porque há o direito ao grito. Então eu grito. Grito puro e sem pedir esmola.” (Lispector, 2002: 16).

Em PSG, por exemplo, o grito assusta, é o desmoronar do recalçamento, destrói normas estabelecidas ao desvelar a vida, a sua excepcionalidade. Gritar é, por isso, dar conta da dor da existência, é caminhar pelo inferno, aceitando-o.

não assustar ninguém por ter saído dos regulamentos. Mas se souberem, assustam-se, nós que guardamos o grito em segredo inviolável. Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante. (Lispector, 2013: 49)

Eu via que o inferno era isso: a aceitação cruel da dor, a solene falta de piedade pelo próprio destino, amar mais o ritual de vida que a si próprio – esse era o inferno, onde quem comia a cara viva do outro espojava-se na alegria da dor. (Lispector, 2013:96)

através da desilusão, através da dor é que se cumpre a promessa, e é por isso que antes se precisa passar pelo inferno: até que se vê que há um modo muito mais profundo de amar (Lispector, 2013:125)

Deste modo, pela linguagem, CL se vivifica – “Enquanto eu não escrevo, eu estou morta”¹⁷ – ou seja, tem um sentido vital (vivencial-existencial). Por outro lado, nesta íntima relação com a palavra existe, segundo Maria Clara Bingemer, uma profunda ligação à herança judaica de CL.

Assim também é impressionante, em sua obra, a imensa prevalência da Palavra. (...) para o povo de Israel (...) Deus é Palavra. Palavra ouvida, e obedecida, Palavra que inaugura mundos, engravida virgens e estéreis, transforma desertos em jardins, perfura os ouvidos humanos dando ao profeta língua de discípulo. Clarice, artista da palavra, declarou ela mesma (...) “*A palavra é meu domínio sobre o mundo*” (...) Trata-se, (...) de palavra ativa na existencialidade, não teórica. Palavra que faz o que diz e faz fazer. Palavra que convoca e evoca, provocando assim a totalidade da pessoa humana, incluindo a corporeidade. (Bingemer, 2021: 249)

Como vimos, CL tem em mãos a estranheza da própria vida. E nesta estranheza, temos o posicionamento da sua escrita, que não pretende ter um modo tranquilo e reconfortante de aludir à vida, mas justo para com a experiência de rompimento, de dor.

¹⁷ Entrevista de CL, concedida em 1977, ao repórter Júlio Lerner, da TV Cultura *Panorama com Clarice Lispector*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>, minuto 8:50

A linguagem pretende estabelecer e ser um lugar de reconhecimento e reflexão, o elo que permite lidar com e desabrochar para a vida, um lugar onde o ser humano está em relação com o mundo.

Assim, e por inerência, a linguagem é movimento que conjuga acção, interacção e reacção do ser humano perante a realidade que o convoca, fundamenta, dilacera e provoca. Pela linguagem o ser pertence.

Deste modo, a linguagem é essencialmente poética, quando as suas funções são ampliadas, quando não é mais um mero instrumento de representação, mas intensamente expressiva (Ferber, 2019: 180). Por conseguinte, a expressão da dor não significa o colapso da linguagem, pelo contrário, permite que a mesma manifeste as inúmeras possibilidades que constituem a sua pujança enquanto enunciação multifacetada e livre.

Although pain is experienced, it is not part of experience. Put in terms of “Afformative, Strike,” pain is “presubjective, pre-objective, and thus prepropositional, the occurrence of mere suffering is prespatial, pre-temporal, preworldly” (AF 1135). (...) It is not a language about pain; it is nothing other than pain itself. “Language, indeed every language,” Hamacher writes, “is the language of pain” (Pains 965).” (Ferber, 2019: 182)

Assim, considero a escrita de CL extremamente expressiva e, por isso, emocional. Georges Didi-Huberman refere-se à emoção como moção, ou o movimento das emoções. Na sua obra “Que Emoção! Que Emoção?” e especificamente a sua análise das crónicas de CL, no ensaio “A vertical das emoções”, Didi-Huberman dá-nos conta do efeito por vezes avassalador da emoção “quando uma emoção toma conta de mim, me submerge.” (Didi-Huberman, 2016: 9), da experiência repentina, da inquietação e espanto, da exclamação! e do enigma que a emoção nos apresenta, o questionamento que levanta.

uma emoção não seria uma e-moção, quer dizer, uma moção, um movimento que consiste em nos pôr para fora (e-, ex) de nós mesmos? Mas se a emoção é um movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos. (...) Ela age sobre mim mas, ao mesmo tempo, está além de mim. Ela está em mim, mas fora de mim. (Didi-Huberman, 2016: 24-26)

No seu entender, a emoção como manifestação vertical, de quebra, fractura disruptiva, manifesta-se na escrita de CL.

Tudo ali nasce, em formas de escrita que muitas vezes são breves, em surtos de intensidade (...) Nessas crônicas existiria algo como uma vertical da emoção. Ela se levanta aqui e ali, quebrando a planura – mesmo a monotonia – das paixões tristes e da vida cotidiana, da forma como a própria Lispector permite imaginá-la a levantar-se, com raiva da horizontalidade do seu sono. (Didi-Huberman, 2021: 9)

O movimento verticalizante prevalece como a característica principal da emoção clariciana, seja esta de subida ou descida “ascendente ou de avalanche (...) É o que Clarice Lispector chama de seu “impulso” que “sempre vai”: no que pode engajar uma “revolta infinitesimal” (Didi-Huberman, 2021: 11-12). Trata-se, pois, de uma escrita activa, de abertura e sublevação – “a abertura que existe nas palpitações do próprio eu, da exterioridade das experiências interiores e, seguramente, dos movimentos dos sintomas.” (Oliveira, 2021: 62)

Uma escrita na crista da onda, revigorante porque imprevisível, sopro que brinca com as ideias, pensamento solto que inevitavelmente se arrisca no fogo. Nas palavras de Eduardo Jorge de Oliveira, “Sua escrita parece manter a tinta fresca das palavras, conferindo-lhes um sopro, uma energia vital que circula naquilo que ela soube proteger sob a forma de mistério” (Oliveira, 2021: 52). Movimento corporal que coloca em relação o poético e o estético segundo Evando Nascimento.

Nessa perspectiva, poética e estética não se opõem, representando antes a face e a contraface do movimento inventivo, seja ele ficcional em sentido estrito, ou artístico em sentido amplo. A não-posição reside em que o poeta-ficcionista é antes de tudo um esteta-receptor, ou seja, um leitor; em contrapartida, todo leitor é potencialmente um poeta-artista, ou seja, um fazedor. No caso da literatura de Clarice Lispector, isso é tanto mais relevante porque o leitor ou leitora, é convidado/a a participar da obra em se fazendo. (...) A verdadeira obra está sempre inacabada, pois somente se completará com a acção do leitor ou da leitora como participantes ativos do processo escritural (Nascimento, 2021: 134)

Movimento corporal, de som, respiração. A respiração que, segundo Didi-Huberman, tenazmente se expõe na escrita emotiva de CL.

não há na sua escrita nada mais nada menos que uma respiração feita frase (...) a primeira testemunha de nossas emoções não é outra, justamente, senão a nossa própria respiração? Assim nossas frases respiram por nós (...) porque escrever é uma respiração que escapa aos nossos próprios fingimentos.” (Didi-Huberman, 2021: 12)

A respiração que, por exemplo, em *Martim* lhe dá a garantia da vida primária, a garantia do seu grito visceral. Ou a respiração que na narradora de *AV* é parto.

Nenhum pensamento lhe ocorreu, sua alma esfomeada se alimentava da total cegueira das trevas, e ele respirava grosseiro e astuto, ouviu com grande avidez a própria respiração que se tornara a sua garantia mais primária: enquanto respirasse, ele seria um grande esperto. Mexia a cabeça de um lado para outro, pronto para dar um pulo, o que, se o fizesse, faria dando ao mesmo tempo um grito feroz. Sentir que teria o recurso de dar esse grito também o tranquilizou. Embora nenhuma dessas garantias fizesse com que ele deixasse de tremer e bater com os dentes. (Lispector, 2013:181)

Não vê que isto aqui é como filho nascendo? Dói. Dor é vida exacerbada. O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa. É o espreguiçamento amplo até onde a pessoa pode se esticar. E o sangue agradece. Respiro, respiro. O ar é it. (Lispector, 2012:52)

A voz que chora, lamenta, espera, pede, clama. Tudo o que profere, exprime ou reprime, é uma questão de fôlego, de oralidade poética, de troca, passagem e fixação de entradas (inspiração) e saídas (expiração). A linguagem como sopro (fúria, grito, mudez), como som modelado na palavra, é uma força orgânica difícil de controlar (sublime e terrível). Ou seja, a escrita quando prodigiosamente emaranhada na emoção, arriscando-se na profunda disrupção de sentidos e alinhamentos figurados, desnudando-se de artifícios, é vida latejando.

Quando se arrisca a “perder a pose”, esse ser exposto à emoção se compromete também com um ato de honestidade: ele se nega a mentir sobre o que sente, se nega a fazer de conta. Em certas circunstâncias, há mesmo muita coragem nesse ato de mostrar sua emoção. (Didi-Huberman, 2016: 19)

Uma força poética que, na esteira romântica, e segundo Novalis, tem a capacidade de unir corpo e pensamento.

The art of poetry is probably just a willful, active, and productive use of our organs — and perhaps thought itself would be hardly different — and hence thinking and poetry the same. For in thinking, the senses turn wealth of their impressions into a new type impression — the result of which is called a thought. Novalis ii, 759–60 #56 (Jany, 2019:117)

He found familiarity everywhere, but oddly commingled and combined, so that a strange order of things emerged for him. Soon he paid attention to the connections that are everywhere, to meetings and concurrences. He stopped seeing things in isolation. — The perceptions of his senses crowded together in massive, colorful images: he heard, saw, touched, and though simultaneously. He delighted in joining together or eignentities.

Soon the stars were people to him, and the people stars, the stones became animals, and clouds plants; he toyed with forces and appearances; he knew how and where to find this or that and make it appear, thus plucking notes and runs from the strings. Novalis, *Die Lehrlinge zu Saïs*, N i, 202 (Jany, 2019:119)

Segundo Heidegger, a existência humana é essencialmente poética. O ser humano é o ser, por inerência, que habita-ocupa-vive poeticamente. Só inicia um fazer porque traz consigo, na sua existência e presença, a capacidade para habitar (habitamos porque construímos e somos construídos).

Deste modo, a linguagem poética é o fundamento do ser na palavra, a base sólida da existência humana, do ser que ocupa e habita um lugar no Mundo. O trabalho poético sobre a linguagem é uma forma de conhecimento, isto é, o ser humano tem uma participação poética no mundo e através desta participação, relaciona-se com o seu ser.

O habitar existe porque a poesia acontece e leva ao desdobramento do ser (pela poesia, habita o seu ser, habita o originário que o constitui). Pela poesia, o ser humano determina o que lhe é desconhecido, manifesta-o e não o desvela. Assim, ao estabelecer o desconhecido, fá-lo permanecer, e desta forma, redime a sua finitude ao estar aberto ao mundo, aberto a todos os signos e gestos do mundo. O que permanece é a livre criação estabelecida pela palavra. A poesia funda o ser pela e na palavra.

III. 3.2. Devir e metamorfose

Numa ligação à crónica “O artista perfeito”, pela linguagem (tal como pela arte), o ser humano não é, torna-se. Entendo, desta forma, que é pelo processo de investimento, que o “tornar-se” subentende, que CL pretende posicionar as suas personagens.

seria ela artista pelo simples fato dessa educação? É de crer que não, arte não é pureza, é purificação, arte não é liberdade, é libertação (...) E arte, imagino, não é inocência, é tornar-se inocente. (...) A criança é inocente, Picasso tornou-se inocente. (Lispector, 2013: 324-325)

Na dor, na moção da emoção, as personagens movem-se, transformam-se, estão em devir. A experiência da dor é a experiência da plasticidade da existência. Por isso, perceber corporalmente, ter a lucidez do corpo, é estar presente na maleabilidade das coisas, no devir constitutivo do mundo. O devir é, pois, o princípio universal em que nada permanece igual a si próprio, e que tudo está sujeito à mudança constante.

Por outro lado, o devir reflecte a própria contradição da existência, pois implica o posicionamento intermédio entre o ser e o não-ser, isto é, simultaneamente idêntico e diferente (em movimento para outra coisa, mas conservando-se ser e não-ser). Ou seja, o devir é a essência do universo, a unidade primordial, o movimento simbiótico que liga contrários, símbolo da coisa na própria coisa, como em Lídia, em PCS.

Havia em todas elas uma qualidade de matéria-prima, alguma coisa que podia vir a definir-se mas que jamais se realizava, porque sua essência mesma era a de “tornar-se”. Através dela exatamente não se unia o passado ao futuro e a todos os tempos? (Lispector, 2000: 141)

O tornar-se pessoa é também o não-ser, ou o ser outro, questão que me parece estar evocada na crónica “Persona”. Um não-ser que tem a prerrogativa da *performance*, com ligação à máscara, ao acto de dissimular, desfigurar, esconder, mas também ao acto catártico de extravasamento de limites instituídos. Aqui parece-me existir a aceitação das ambiguidades da existência e, por isso, a condição do ser humano como actor que, ao crescer na sociedade, inevitavelmente, se constrói pela representação (socialização), abrindo mão do tempo ilimitado, não historicizado.

Como mencionado por João Camillo Penna “Somos atores de nós mesmos, diz Clarice, essa, a nossa natureza; esse, o paradoxo que nos mobiliza, de sermos uma natureza artificial, isto é, mascarada. (...) Máscaras são a nossa medida de protecção. Uma vez a máscara afivelada ao rosto, nos sentimos mais seguros” (Penna, 2021:169).

Deste modo, parece-me plausível pensar a escritura de CL como uma protecção tanto libertadora – a escolha, e não a imposição, de máscaras “Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano” (Lispector, 2012: 106) –, como castradora (repressão da espontaneidade sensível). Portanto, um processo de auto-representação e constante reinvenção (articulação e desarticulação, ser e não ser, fazer e refazer). Mas, e seguindo a crónica, as máscaras também são vencíveis pela grande certeza da morte. A morte que deixa ver o rosto nu e sensível.

Quem sabe, eu acho que a máscara é um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, estes que são puro rosto, à medida que vão vivendo fabricam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel é uma surpresa amedrontadora. É a liberdade horrível de não ser. E a hora da escolha. Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego – uso uma máscara. Aquela mesma que nos partos de adolescência se escolhe para não se ficar desnudo para o resto da luta. Não, não é que se faça mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estava nu poderia, ao ferir-se, fechar-se

sozinho em súbita máscara involuntária e terrível. É, pois, menos perigoso escolher sozinha ser uma pessoa. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é. Se bem que pode acontecer uma coisa que me humilha contar. É que depois de anos de verdadeiro sucesso com a máscara, de repente – ah, menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou uma palavra ouvida – de repente a máscara de guerra de vida cresta-se toda no rosto como lama seca, e os pedaços irregulares caem como um ruído oco no chão. Eis o rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. E ele chora em silêncio para não morrer. Pois nessa certeza sou implacável: este ser morrerá. A menos que renasça até que dele se possa dizer “esta é uma pessoa”. Como pessoa, teve que passar pelo caminho de Cristo. (Lispector, 2012: 106)

A escritura emotiva de CL ao estar implicada num exercício convocador de transformação, que ultrapassa, excede o habitual (a desmedida sem sentido fixo ou referência precisa), remete-nos, parece-me, para o sublime kantiano.

Com base no episódio do mar e da morte do pai de Joana, em PCS, “O pai morrerá como o mar era fundo! compreendeu de repente. O pai morrerá como não se vê o fundo do mar, sentiu.” (Lispector, 2000: 39), João Camillo Penna adianta existirem semelhanças a Kant e CL na questão do sublime, mais propriamente na inadequação do sujeito moral perante a magnitude do objecto sem forma. No entanto a diferença é que não interessa a CL destacar a limitação inerente do sujeito mas sim posicioná-lo na infinitude, na grandeza indescritível, isto é, “infinetizá-lo”.

Clarice incorpora aqui, parece, uma lição do sublime. Na “Analítica do sublime” Kant cita o oceano como exemplo do sublime. Trata-se de um “objecto sem forma”, que pode assim apresentar a inadequação da imaginação, a faculdade da apresentação, a apresentar a ideia da razão moral. A impossível apresentação do infinito revela a destinação humana supassensível a lei moral. O sentimento do sublime não ocorre, diz Kant, se “pensarmos” o oceano enriquecido pelo conhecimento, o que fornece um juízo teleológico. Ele só ocorre se pensarmos o oceano “do modo como o vemos”. (...) Diz Kant, é preciso “poder considerar o oceano simplesmente, como o fazem os poetas, segundo o que a vista mostra, por assim dizer se ele é contemplado em repouso, como um claro espelho de água que é limitado apenas pelo céu, mas se ele está agitado, com um abismo que ameaça tragar tudo, e apesar disso como sublime” (Kant, 1995:117). “Grande, grande. Grande”, na passagem de Perto do coração selvagem, lembra o infinito matemático da magnitude, conforme reza o latim de Kant – “Denominamos sublime o que é absolutamente grande” (Kant, 1995:93). (...) Todas as semelhanças, no entanto, não ocultam uma diferença fundamental: enquanto no sublime kantiano, essa experiência revela a limitação da imaginação humana para apresentar as ideias da razão moral, no sublime clariciano, ao contrário, se trata precisamente de apresentar o inapresentável infinito, isto é, de

infinetizar a finitude ao espacializar o corpo morto do pai, dissolvendo o sujeito moral num espaço inumano e imoral. (Penna, 2021: 158)

O furor literário de CL leva-a a contemplar e reconhecer a dor da existência dentro do espaço vital que a possibilita, isto é, de um mundo desmesurado, inapreensível. Tentar expressar a verdadeira significação do ser humano como ser frágil que vive, sente, carece, ignora e (se) constrói constantemente, significa dar primazia ao elemento mais poderoso da criação, a imaginação.

Será, então, pela imaginação abismada que se investe num horizonte que transcende o entendimento conceptual, ou seja, a percepção torna-se estética, onde a realidade é apreendida, mas não é subsumida e/ou esgotada por conceitos.

III. 3.3. A escrita como maldição necessária

Será que pela linguagem se vê legitimada a existência do ser humano? Não é claro, mas creio que CL, através da linguagem, pretende alcançar a harmonia das pulsões antagônicas (dentro/fora; uno/múltiplo). Uma vez que a existência é palco desta tensão oximórica, somos levados a considerar uma resposta afirmativa à pergunta colocada, pelo menos em parte.

Pela linguagem, a existência do ser quer legitimar-se, se o consegue ou não, é a questão que inevitavelmente permanece. Uma questão que, na perspectiva nietzschiana, é própria da tensão interminável de opostos e, por isso, vigorante. Por outras palavras, a solução nunca se apresenta e isso é próprio da vida a ser vivida.

Deste modo, para CL a escrita será sempre uma necessidade, o desafio de clarificar o inclassificável, um modo singular de aceder a uma compreensão das coisas, e transpô-la em algo intuitivo e dinâmico, como descrito na crónica “Aventura”.

Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras. É nesse sentido, pois, que escrever me é uma necessidade. De um lado, porque escrever é um modo de não mentir o sentimento (a transfiguração involuntária da imaginação é apenas um modo de chegar); de outro lado, escrevo pela incapacidade de entender, sem ser através do processo de escrever. Se tomo um ar hermético, é que não só o principal é não mentir o sentimento como porque tenho incapacidade de transpô-lo de um modo claro sem que o minta – mentir o pensamento seria tirar a única alegria de escrever. Assim, tantas vezes tomo um ar involuntariamente hermético, o que acho bem chato nos outros. Depois da coisa escrita, eu poderia friamente torná-la mais clara? Mas é que sou obstinada. E por outro lado, respeito uma certa clareza peculiar ao mistério natural, não substituível por clareza outra nenhuma. (...) Este senso de aventura é o que me dá o que

tenho de aproximação mais isenta e real em relação a viver e, de cambulhada, a escrever. (Lispector, 2013:335)

A escrita pretende, por isso, resgatar algo da realidade, ou talvez ser uma maneira de espiar uma dimensão, que doutra forma seria intransmissível, um espiar que acrescenta, modifica, dá a oportunidade de refazer, rememorar, construir, ou seja, de criar, como na personagem Lucrécia.

o que ela nos apresenta é que, para além dessa comunicação, existe um lugar para a criação, para a recuperação de uma outra dimensão que dá à realidade a chance de ser mais do que um a priori, uma vez que é constituída através da linguagem, nas relações sociais e portanto sempre num *continuum* que foge à cristalização. (Cerdeira e Andreiuolo, 2005:135)

Como mencionado na crónica “Fios de seda”, a escrita de CL é este “tornar o subjetivo dos fios de aranha em palavras objetivas. Qualquer palavra, aliás, é objeto, é objetiva.” (Lispector, 2013: 275), um escutar os interstícios da vida, “atenta às pulsações da vida na sua rede de instabilidades e de mudanças. As emoções são transportadas literalmente no fio das frases, no correr da máquina, na busca do outro, no desafio aos analistas” (Oliveira, 2021: 55). Uma escrita que talvez, e nas palavras de Heidegger, esteja “encerrada no ânimo pesado da melancolia”.

precisa ser criadora (...) designa o elemento criador em relação ao compromisso que reside nele mesmo e na atitude que o suporta. Criar é um livre formar. A liberdade só está onde está a assunção de um fardo. Sempre segundo o seu respectivo modo de ser, na criação, este fardo jamais deixa de implicar um imperativo e uma necessidade. Junto a este imperativo e a esta necessidade, o homem sente um peso no ânimo, de modo que recai sobre ele uma pesada exigência. Toda a acção criadora está encerrada no ânimo pesado característico da melancolia - quer ela o saiba claramente ou não, quer ela fale amplamente sobre isto ou não. Toda a acção criadora está encerrada no ânimo pesado da melancolia. (Heidegger, 2011: 236)

Capítulo IV: O acontecimento da escrita em Clarice Lispector

No capítulo precedente tentei abordar questões recorrentes na obra de CL. No capítulo IV, “O acontecimento da escrita em Clarice Lispector”, pretendo transplantar essas mesmas questões num âmbito mais restrito, não descurando as questões que as unem. Na minha perspectiva, cada obra de CL, pela sua particularidade, exigiu que lhe fosse dedica um capítulo próprio, de forma a expor com mais detalhe e, assim, validar, aspectos importantes e únicos concernentes à questão da linguagem e da escrita.

Por isso, no capítulo IV. 1. “A cidade sitiada e a palavra espoliada” irei reflectir sobre como o modo de vida superficial, principalmente em Lucrécia, é transportado para a linguagem. No capítulo IV.2. “A maçã no escuro. Destruir para reconstruir”, seguirei o caminho de avanços e recuos da língua e subjectividade no protagonista Martim. No capítulo IV.3. “A paixão segundo G.H., violência e a salvação do outro”, focarei a minha atenção na linguagem como o encontro com o outro, estranho e ao mesmo tempo familiar. No capítulo IV.4. “A dor de dentes n’A hora da estrela”, proponho apresentar a experiência do narrador-escritor que tenta alcançar pela escrita a vida impossível de Macabéa. No capítulo IV.5. “Água viva e a escrita em fluxo” pretendo perceber como a linguagem “caótica, intensa, inteiramente fora da realidade da vida” ¹⁸que caracteriza esta obra é a tentativa de atingir a experiência do corpo.

IV. 1. A cidade sitiada e a palavra espoliada.

Em CS, Lucrécia preconiza uma existência rígida que gasta “a vida tentando geometricamente assediá-la com cálculos e engenhos para um dia, mesmo decrépita, encontrar a brecha.” (Lispector, 2009: 52). Lucrécia passa inconsequente pela existência, uma existência ritmada pela plasticidade do olhar inquieto, desmistificador e perturbado.

Na construção do seu olhar háptico e instintivo como um cavalo, Lucrécia arquitecta a realidade, distorcendo-a e remetendo-a à ilusória “verdade” percepcionada. A “aparência [é] a realidade” (Lispector, 2009: 51), isto é, tudo o que existe é o que se vê, por isso, tudo é representação e linguagem, pelo que pressupomos que é pela superfície que se revela a existência – a revelação através da representação, que o painel

¹⁸ Entrevista de Clarice Lispector, concedida em 1977, ao repórter Júlio Lerner, da TV Cultura *Panorama com Clarice Lispector*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU>, minuto 03:28

perceptivo de imagens lhe permite, supre a sua falta inerente, a sua ignorância manifesta e maciça.

A forma final e definitiva da coisa é dada pelo olhar de Lucrécia, despojado de cognição, e pelo estranhamento da sua situação – “Ela própria fora apanhada por uma das rodas do sistema perfeito. Talvez mal apanhada, com a cabeça para baixo e uma perna saltando fora.” (Lispector, 2009: 91).

Tal despojamento é exemplificado na cena de Perseu e os caroços de laranja. A palavra é um minucioso, porém irrelevante e, talvez, inviável jogo de “caroços”, ou seja, a expressão volatiliza-se em tentativas exaustivas de um movimento espasmódico e vazio de projecção – cuspir, soprar, tossir –. Inviável porque se trata de um percurso que, apesar de insistir em recolher alguma compostura/estrutura de vida, não pode ser verdadeiramente executado nem acedido, pois posiciona-se como um meio maquinal de expressões decoradas (fixar adornos invés de problematizar sistemas de significação) – “que tinha um sentido flagrante - apenas que incompreensível. (...) Estava na sua natureza poder possuir uma ideia e não saber pensá-la: assim ele a expunha, ofuscado, persistente, jogando os caroços” (Lispector, 2009: 22-23).

Nesta cena é transmitida uma dureza embrutecida, um ritualismo, que nega a significação e substitui-a pela disposição formal e evidente do signo expropriado de si mesmo, numa analogia às personagens cuja subjectivação se esboroa – “mais importante saber o nome das coisas que saber o que elas são (...) aquilo que no início era aparência acaba, no fim, por se transformar na essência e por agir como essência” (Nietzsche, §58 GC:70).

Perseu define-se não na palavra esporada, mas na palavra radicalmente desconexa até à perfeita inutilidade significativa “absorvido pela espécie de perfeição que existia em jogar caroços” (Lispector, 2009: 22), isto é, Perseu é um ser desafectado e perdido numa vida desvinculada, numa vida vazia de sentido, tal como a vida flutuante dos seres marinhos pelágicos.

Absorvido porém remoto. Pois seu tempo parecia impossível de ser preenchido por uma ação: ele jogava no vazio. Somente algum sinal fazia com que dentro dessa largueza houvesse particularmente a sua vida. “Os seres marinhos pelágicos”, disse bastante alto com a boca cheia. O que salvava da angústia esta criatura perdida é que ela era perdida como Deus quer que seja inocente: ele comia e jogava os caroços. O mundo podia passar sem este pedreiro cego. Mas uma vez em que ele vivia, ninguém mais poderia executar o seu trabalho, tão intransmissível este já se tornara: assim jogou mais três caroços,

recuando a cabeça e mirando com um olho fechado ... “Vida flutuante ou pelágica”, exclamou refazendo-se. (Lispector, 2009: 22-23)

As palavras são, assim, formas desinvestidas e herméticas, corpos difíceis, tal como os corpos em CS.

As coisas eram difíceis porque, se se explicassem, não teriam passado de incompreensíveis a compreensíveis, mas de uma natureza a outra. Somente o olhar não as alterava. (Lispector, 2009: 75)

Uma inteligência tardia, tendo-lhe revelado o gesto, ela pensou que poderia descrevê-lo. Mas passado o instante de clarividência, o farol de novo percorrendo outros campos e deixando-a no escuro — de novo ela não conheceria a verdade senão revivendo mesmo os momentos inúteis. Oh, e nem saberia usar as palavras necessárias. (Lispector, 2009: 122)

No entanto e, por outro lado, depreendo que Perseu lança os caroços como potenciais sementes, vias de onde brotarão súbitos alicerces de vida (as mesmas vias que Lucrécia tenta encetar pelo olhar háptico). A sua vida é um desengonçado jogar de certezas cegas, um pensamento fracassado na própria tentativa de concretização, palavras cuspidas para o chão, sem nexos, dispostas em desorganizada indiferença, mas que presumem uma tentativa de plantar, criar algo.

Na mecânica do olhar, Lucrécia atinge os sistemas aparentemente rectos e limpos da cidade, para depois desconstruí-los em múltiplos planos subjugados à perspectiva. Nesta subjugação, existe, a meu ver, um forte pendor descritivo (pictórico) em detrimento da narração cronológica, contribuindo para uma descontinuidade, descontextualização na narrativa.

Em CS, tudo está vinculado à “verdade” da visão, e o próprio tempo espacializa-se (é arrancado ao fluxo temporal um plano de visualidade). Na junção de quadros estéticos, a narrativa está reduzida e suspensa no espaço — não existe tempo social/exterior nem tempo individual/interior. Acção óptica que, talvez, como Ângela em SV, pretenda atingir “o milagre de ver tudo claríssimo e oco: vejo a luminosidade sem tema, sem história, sem fatos” (Lispector, 2012: 95).

No meu entender, Lucrécia, como Perseu, quer, através desta construção perceptiva, gerar alicerces de vida e fá-lo na acção narrativa configurada na exterioridade e espacialidade cénicas, na acção constrangida ao modo de olhar, seja este móvel, apanhando a cidade em vários sentidos (centro/periferia, cima/baixo) ou imóvel, insistente. Acção subjugada ao mundo-cenário, um mundo por vezes centrífugo (cidade,

colina, ilha), com planos amplos, panorâmicos, por vezes centrípeto, onde num movimento de oclusão se evidenciam planos mais restritos e concentrados no detalhe (casa, sala de visita, jarro, flor).

Creio que esta construção narrativa reverbera na própria peculiaridade das personagens – grotescas, de aparência mecânica, fraccionadas e descartáveis, de corpo e espírito exteriorizados em forma, luz e sombra. Corpos alegóricos¹⁹, que parecem contrariar tanto a intenção de transcendência na existência (encontrar o símbolo da coisa na própria coisa), como a de permanência na actualidade do acto inaugural, ou seja, longe da decadência e deterioração do tempo terreno, referido no capítulo anterior.

Esta contradição leva a afirmar que a intenção embate na realidade, isto é, Lucrécia pretende transcender, mas não consegue sair do corpo – captar a “verdade” pela visão é ter uma verdade subjectiva. A contradição manifesta-se quando a mesma pretende ter nesta verdade o acto de ver a coisa na própria coisa. Porquê contradição? Porque a relação com a realidade não consegue sair dos limites perceptivos, do ponto de vista particularizante. Toda a experiência vivenciada perde-se no regime dos signos, no qual Lucrécia é significante supremo.

Depreende-se, por isso, que existe uma inevitabilidade na significação, na representação, isto é, nada do que o ser humano experiencia é despojado de sentido. A tudo é conferido um sentido humano (o sentido é sempre contingente). Esse sentido humano é exaustivo até ao esgotamento, isto é, os meios de significação são escassos e repetidos, aliciando tanto a constante procura por uma novidade que salve, como conduzindo permanentemente para o nada.

IV.2. A maçã no escuro. Destruir para reconstruir.

A partir de ME, a problematização da linguagem começa a tornar-se mais evidente e palpável, isto é, a linguagem tenta acompanhar a problematização ontológica das personagens, e o ciclo se fecha em AV. A partir de ME, passando pela PSG, o discurso possui gradativamente um tom histérico. Neste ponto, penso ser importante deter-me, por momentos, no conceito de histeria.

¹⁹ Na obra “Origem do drama barroco”, Walter Benjamin distingue entre o símbolo e a alegoria e como a última é um meio ligado à historicidade, decadência corporal, à morte. Questões que me parecem estar implícitas na protagonista Lucrécia. (Benjamin, 2004: 180-181)

Do grego *hystéra*, com derivação em latim *uterus*, que significa “útero”, a histeria esteve quase sempre associada à natureza feminina. Segundo Hipócrates, o útero, aparelho reprodutor feminino, tinha a evidente função de procriar. Caso a mulher não assumisse o seu papel procriador, o útero movia-se pelo corpo e tinha um efeito colapsante sobre o mesmo, desestabilizando-o com espasmos, convulsões e doenças. Acepção análoga tem Platão, contemporâneo de Hipócrates, na obra *Timeu-Crítias*.

Pelas mesmas razões, aquilo a que nas mulheres se chama “matriz” ou “útero”, um ser-vivo ávido de criação, quando está infrutífero durante muito tempo além da época, torna-se irritado – um estado em que sofre terrivelmente. Em virtude de vaguear por todo o lado no corpo e bloquear as vias de saída do sopro respiratório, não o deixando respirar, atira-o para extremas dificuldades e provoca-lhe outras doenças de toda a espécie até que o apetite e o desejo amoroso de cada um deles se reúnam para colherem o fruto, como de uma árvore, e semearem na matriz, como num campo lavrado, os seres-vivos invisíveis (por causa da sua extrema pequenez) e ainda informes, os quais depois separam e alimentam dentro de si, tornando-os grandes; depois disto, dão-nos à luz e completam a geração dos seres-vivos. (Platão, 2011: 209)

Assim se consolidou a teoria de que o histerismo é inerente à natureza feminina, associando-lhe atitudes impulsivas, emotivas, desmesuradas e descontroladas. Neste sentido, a mulher é propensa à intemperividade, indomável e desvairada, histriónica e exagerada, necessitando de constantes refreamentos. Temperamento esse que, aplicado ao campo das artes, se manifestava, segundo Platão, na disposição feminina dos poetas, isto é, uma disposição irracional, irascível, inconstante.

Segundo Alexandre Nodari: “O feminino e o poético convergem pois são, respectivamente, o princípio e a prática da errância, da instabilidade, em suma, da diferença e da loucura” (Nodari, *De onde vem a poesia?*). Ou seja, o feminino, como princípio artístico, tem um intenso poder, tanto funesto, desestabilizador, como desencadeador de novas realidades.

A histeria como expressão visível e perturbadora, onde no lugar de contornos definidos, temos a fluidez e mobilidade livres e indomáveis. Uma espécie de radicalidade catalisadora de novas descobertas, a força impulsionadora, transformadora, impositiva e expositiva.

No Seminário XVII, “L’envers de la psychanalyse”, o psicanalista Jacques Lacan readaptada a noção de histerismo ao discurso histórico. Trata-se de um discurso que produz saber ao questionar e desafiar o discurso do mestre, denunciando a sua ilusão (Coelho, 2006: 113).

Dentro do que se discorreu sobre a histeria, CL faz um percurso questionador e desafiador dos saberes instaurados/estabelecidos da linguagem padrão – faz uma dessubstancialização das palavras do senso comum, para começar o processo de as minar e restaurar numa nova verdade, numa nova percepção do mundo. Pensamento sem forma, descontrolado, e pensamento que se pensa a si mesmo, impetuoso, como uma histeria sem sentido, uma saída desenfreada da convencionalidade. A histeria de um corpo em debanda que tem a sua mais exacerbada expressão na obra AV, por exemplo.

No caso de Martim, em ME, temos o homem que enceta o caminho semântico perto da memória das vísceras – osso, sangue, fibras –, o trabalho de luto de perda do símbolo e a experiência da reconstrução da vida, “a vida se fazendo era difícil como arte se fazendo.” (Lispector, 2013: 120).

Trata-se da re-fundação do homem que reclama a dignidade perdida nas construções babilónicas da civilização. Do desembarque ao “descortinar”, Martim despoja-se enquanto sujeito – acto de desreferencializar o real e dessubstancializar o sujeito – e reaprende a falar através da imitação da sua essência “a objetividade era um vertiginoso relance” (Lispector, 2013: 117) e “procurando copiar para a realidade o ser que ele era, e nesse parto estava se fazendo a sua vida.” (Lispector, 2013: 97).

Desvinculado/ expulso dos meios falsos dos homens, “Martim estava fazendo a verdade para poder vê-la.” (Lispector, 2013: 35), Martim se auto determina, “porque ele se fizera o grande culpado, poderia reerguer, dar um sentido e montar de novo. Mas em seus próprios termos.” (Lispector, 2013: 109).

Martim deseja o olhar inocente, inaugural, que apreenda a sua existência de forma imediata, inferencial e não discursiva. Quer reencontrar a intimidade da vida, livre de restrições judicativas, ou seja, quer respeitar a espontaneidade do corpo, a simplicidade digna das palavras que preservam a gravidade da vida, não a traindo numa abstracção oca. Quer, por isso, a manifestação inequívoca que recite o fundo dinâmico do seu corpo.

Martim possui, assim, a tarefa adâmica da procura pela linguagem “pura”, ou seja, a reconstrução, que é uma decifração, a custo, das formas, das imagens, das composições. No entanto, na cena onde tenta registar em palavras os seus intentos, Martim embate num obstáculo intransponível e fulcral, a sua mais estridente falta de palavras. Sendo a escrita uma mediação que erra o alvo, Martim tem a incompatibilidade, a circunstância da falha, a medida do fracasso, que o posiciona inteiramente no facto (pela falha se abre a possibilidade da acção).

Que queria ele? O que quer que quisesse nascera longe dentro dele, e não era fácil trazer à tona o rumorejo gago. Depois acontece que o que ele queria também se confundia estranhamente com o que ele já era – e que no entanto ele nunca atingira. Sua obscura tarefa seria facilitada se ele se concedesse o uso das palavras já criadas. Mas sua reconstrução tinha de começar pelas próprias palavras, pois palavras eram a voz de um homem. (Lispector, 2013: 109)

que importava se a verdade já existia ou se era criada, pois criada mesmo é que valia como ato de homem – agora que ele conseguirá se justificar, tinha que prosseguir. E conseguir antes do fim próximo a – a reconstrução do mundo. (Lispector, 2013: 113)

Na tentativa frustrada de dar nome à sua experiência, Martim verifica a sua própria situação e as escolhas que deverá tomar para ter alguma dignidade de vida. Aceitar a impossibilidade é um acto de arrebatada apropriação da palavra fora dos cânones que a sustenta, ou seja, não existe qualquer sentido de eficácia e correspondência precisamente porque Martim teve a coragem de ir em busca de si próprio, longe da construção linguística dos homens.

Assim, projecta-se na solidão de si, além de todo o aparato da linguagem, e faz contas da sua existência.

Só que sentiu aquela solidão inesperada. A solidão de uma pessoa que em vez de ser criada cria. Ali em pé no escuro, sucumbido. A solidão do homem completo. A solidão da grande possibilidade de escolha. A solidão de ter que fabricar os seus próprios instrumentos. A solidão de já ter escolhido. E ter escolhido logo o irreparável: Deus. Até que, sozinho diante de sua própria grandeza, Martim não a suportou mais. Ele soube que teria que se diminuir diante do que criara até caber no mundo, e diminuir-se até se tornar filho do Deus que ele criara porque só assim receberia a ternura. “Não sou nada”, e então cabe-se dentro do mistério. E aquele homem com olhar espantado, com o medo renascido, só queria agora uma coisa deste mundo: caber nele. Mas como? (...) Foi então que de repente ele disse em si mesmo: eu matei, eu matei, confessou afinal. (Lispector, 2013: 186)

Assim, o processo da aprendizagem pressupõe aceitar que se perde o núcleo vital para ganhar o possível, o alcançável.

Essa palavra ausente que no entanto o sustentava. Que no entanto era ele. Que no entanto era aquela coisa que só morria porque o homem morria. Que no entanto era a sua própria energia e o modo como ele respirava. Essa palavra que era a ação e a intenção de um homem. (...) E a escolha tornou-se ainda mais funda: ou ficar com a zona sagrada intata e viver dela – ou traí-la pelo que ele certamente terminaria conseguindo e que seria apenas isto: o alcançável. Como quem não conseguisse beber a água do rio senão enchendo o

côncavo das próprias mãos – mas já não seria a silenciosa água do rio, não seria o seu movimento frígido, nem a delicada avidez com que a água tortura pedras, não seria aquilo que é um homem de tarde junto do rio depois de ter tido uma mulher. Seria o côncavo das próprias mãos. Preferia então o silêncio intato. Pois o que se bebe é pouco; e do que se desiste, se vive. (...) ele terminou se perguntando se tudo o que ele enfim conseguira pensar, quando pensara, também não teria sido apenas por incapacidade de pensar uma outra coisa, nós que aludimos tanto como máximo de objetividade. E se sua vida toda não teria sido apenas alusão. Seria essa a nossa máxima concretização: tentar aludir ao que em silêncio sabemos? (...) Quem sabe se o nosso objetivo estava em sermos o processo. (...) a grande resignação que se precisa ter em aceitar que nossa beleza maior nos escape, se nós formos apenas o processo. Assim, pois, sentado, quieto, Martim falhara. O papel estava branco. As sobranceiras franzidas, atentas. (...) Ele era a sua própria impossibilidade. Ele era ele. A esse ponto de grande angústia tranquila ele chegou: aquele homem era a sua própria Proibição. (Lispector, 2013: 143-145)

Numa evolução em círculo, Martim enceta a transgressão necessária para sair da cidade, enfrenta o mundo e redescobre as possíveis relações com a “palavra no escuro” (que se mantém no escuro), palavra como pedra alucinada atirada para a lisura da superfície da existência, e da qual só percebemos a momentânea ondulação do ricochete.

Ou seja, Martim reconstrói/concretiza-se através da linguagem readquirida e reivindicada nos seus termos, terminando por se reintegrar no mundo, de certa forma, transmutado.

[A maçã no escuro] consiste, portanto, na pura repetição do mundo, como apagamento de si mesmo, não acrescentando nada ao mundo – ou, retomando Clarice – acrescentando ao que existe algo mais: “a imaterial adição de si mesmo”. Fracassara assim o modelo da encarnação simbólica, mas o fracasso do símbolo consiste em um derradeiro símbolo, um símbolo por assim dizer destituído e nu, aberto, neutro, e não-heróico, que se confunde com a vida como ela é. “Eppur se muove”, diz Martim ao final, repetindo as palavras de Galileu Galilei ao se retratar sobre a tese heliocêntrica diante da inquisição, afirmando que apesar do que se queira dizer e que ele é forçado a dizer, a terra, sim, se move. (Penna, 2021)

IV.3. A paixão segundo G.H., violência e a salvação do outro.

Em PSG, a protagonista G.H., perde a sustentação da terceira perna. Na derrocada de camadas construídas da linguagem, G.H. desaba, desconjunta a sua formação subjectiva e, numa ligação à parede desenhada do quarto de Janair, colide na evidência de existir somente na superfície, no contorno, vazia e oca.

A parede projecta e confronta G.H. na sua condição incompleta e superficial, uma espécie de reflexo sem remorso da sua vida – “sou o trecho de luz mais branco no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim – (...) Sou o silêncio gravado numa parede” (Lispector, 2013:51); “nudez neutra da mulher da parede”, “minha nudez final na parede” (Lispector, 2013: 105; 77)

Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia, O traço era grosso, feito com ponta quebrada de carvão. Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro. Um tremor seco de carvão seco. (Lispector, 2013: 30)

eu recuava dentro de mim até a parede onde eu me incrustava no desenho da mulher. Eu recuara até a medula de meus ossos, meu último reduto. Onde, na parede, eu estava tão nua que não fazia sombra. E as medidas, as medidas ainda eram as mesmas, eu senti que eram, eu sabia que nunca passara daquela mulher na parede, eu era ela. E estava toda conservada, longo e frutuoso caminho. (Lispector, 2013:50)

Por outro lado, e segundo Nádía Battela Gotlib, a parede desenhada despoleta a primeira reacção visceral, um misto de repulsa e atracção inelutáveis, a visão afirmada do avesso, do outro que instituiu ali um testemunho da sua existência. Uma existência de tal forma descarada que perpassa para a própria estrutura identitária de G.H. Na parede temos, assim, a relação dialéctica da própria arte, tanto o rastro da mão de Janair, que desenhava os contornos, como o efeito que este acto tem em G.H. Janair desfere o golpe artístico que provoca uma primeira e fatal reverberação na própria percepção de G.H.

Quando G.H. se depara com a imagem de si desenhada a carvão na parede pela empregada, ao lado de um homem e de um cão, sente-se atraída por essa imagem de si e, ao mesmo tempo, por ela ameaçada, pelo que essa imagem esconde e pelo que ela pode revelar a seu respeito: o vazio. É pelo reconhecimento de seu vazio, um ‘outro’ de si, que lhe é reservada a existência de um ‘outro’ (...) O “outro” ganha estatuto de existência. Ele é um ser vivo, tal como G.H. (...) G.H., assustada diante do que não vê, nem conhece - o seu “oco vazio” no miolo dos contornos a carvão da sua imagem de mulher gravada por Janair na parede do quarto -, num impulso primeiro deseja apagar essa imagem. Em vão. Impossível voltar atrás. (...) G.H. se encontra atraída pelo desenho de Janair (...) uma espécie de rapto irreversível. (Gotlib, 2021: 276)

Na crise da desapropriação, G.H. vai, como Martim, ao encontro do seu verdadeiro eu. Através da experiência traumática, sente a ausência radical, sente que

tudo o que a definiu até então é-lhe totalmente alheio e simulado. Por não saber de si, parte em busca do outro.

Numa espécie de *via crucis*, G.H. busca o outro – o outro exterior a si mesma (barata), o outro que é o seu reverso, o outro sentido/significado das coisas (linguagem). No trauma da desintegração, as acepções são desvinculadas do seu sentido pré-estabelecido – como, por exemplo, o quarto da empregada Janair, que G.H. julgou estar sujo, revelar-se-á lugar luminoso e limpo.

A linguagem que tem, primeiramente, uma aparência codificada e estereotipada, irá revelar, através da sua desmontagem/questionamento, um revigoramento de cariz inovador. Através da *desescritura* (expressão de Benedito Nunes), G.H. pretende rememorar a experiência da dor, uma vez que a dor não pertence à língua organizada dos homens. Por isso, o corpo discursivo de G.H. é ambíguo, irregular e multiforme, entrecruzando várias configurações.

Rede frágil de elementos, lábeis, efêmeros, provisórios, extraídos da incerteza semântica que no seu percurso o actante da enunciação instaura, através de segmentações /substituições constantes, recombina-os numa permanente oscilação metafórico-metonímica. Para um tu, esteio imaginário de uma aventura debruada pelo irrepresentável e pouco catártica, necessária, no entanto, ao relato impossível e à geração dos artifícios que ela implica. Visando a sua ressurreição no e pelo discurso passional? (Zilberman, 1998:65-74)

A dor é a vida pulsante, se impondo plástica, artística e esteticamente, revolvendo tudo, nada resolvendo. Por isso, o gesto tem de ser destruidor da palavra instituída, o gesto tem de ser inaugural. E o início é a resposta permanente a uma pergunta que não se abrange, ou seja, o inverso da “normal” procura, onde a questão esclarece mais do que a resposta/explicação (a resposta não suprime a pergunta e a pergunta subsiste apesar da resposta).

Pois ele sabia que eu não saberia ver o que visse: a explicação de um enigma é a repetição do enigma. O que És? E a resposta é: És. O que existes? E a resposta é: o que existes. (Lispector, 2013: 106)

nem a pergunta eu soubera fazer. No entanto a resposta se impunha a mim desde que eu nascera. Fora por causa da resposta contínua que eu, em caminho inverso, fora obrigada a buscar a que pergunta ela correspondia. Então eu me havia perdido num labirinto de perguntas (...) esperando que uma delas ocasionalmente correspondesse à da resposta, e então eu pudesse entender a resposta. (Lispector, 2013:106)

A vida humanizada (a linguagem) é artifício aleatório, em comparação com o mundo inumano no qual G.H. se entrega para conseguir apaziguar o sentimento de orfandade/carência. No entanto, fatalmente constata a imposição da forma inventada.

fatalmente precisarei enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho da minha boca e pelo tamanho da visão dos meus olhos, já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem do meu pavor de ficar indelimitada. (Lispector, 2013, p.12)

Relatar a experiência é utilizar a palavra, e a palavra é uma corporificação instaurada pela linguagem. A palavra, como imagem ficcional, torna-se visível e dá forma à experiência caótica, que no limite se traduz num dizer impossível. A tarefa de G.H. é, pois, a tarefa de um poeta, uma tarefa agônica e angustiante.

O poeta tem por destino expor-se à força do indeterminado e à pura violência do ser a cujo respeito nada pode ser feito, sustentá-la corajosamente mas também freá-la impondo-lhe moderação, a realização de uma forma. Exigência repleta de risco. (...) Mas tarefa que não consiste em entregar-se à indecisão mas em incutir-lhe decisão, exactidão, e forma, ou ainda (...) “em fazer coisas a partir da angústia”, em elevar a incerteza a angústia à decisão de uma fala justa” (Blanchot, 1987: 142)

Na esteira de Hélène Cixous, a relação de G.H. com a linguagem é uma relação afectiva, libidinal, onde subjaz uma ligação com o gozo oral. G.H. é uma Eva recriada que, no acto de comer a barata como condição da descoberta, desencadeia as consequências equivalentes ao acto bíblico de comer a maçã, o fruto proibido.

Il y a deux éléments principaux (...) la parole de la Loi ou le discours de Dieu et la Pomme. C'est un combat entre la Pomme et le discours de Dieu. (...) Il y a pomme, et aussitôt il y a la loi. C'est le commencement le l'éducation libidinale, c'est là que l'on commence à faire l'expérience du secret, parce que la loi est incompréhensible. Dieu dit: si tu goûtes au fruit de l'arbre de la connaissance, tu mourras. C'est totalement incompréhensible. (...) C'est l'expérience du secret, c'est l'énigme de la pomme, de cette pomme qui est investie de tous les pouvoirs. Et ce qui nous est raconté c'est que la connaissance pourrait commencer par la bouche, par la découverte du goût de quelque chose: connaissance et goût vont ensemble. Ce qui se joue là c'est le mystère qui est asséné par la loi, laquelle est absolue, verbale, invisible, négative, c'est un coup de force symbolique, et sa force c'est son invisibilité, son inexistence, sa force négatrice, son “ne-pas”. Et en face de la loi, il y a la pomme qui elle est, est, est. C'est le combat entre la présence et l'absence, entre une absence non désirable, non vérifiable, indécise, et une présence, une présence qui n'est pas seulement une présence: la pomme est visible et on peut la porter à la bouche, elle est pleine, elle a un intérieur. (...) Cette histoire nous

raconte que la genèse de la femme passe par la bouche, par une certaine jouissance orale, et par la non-peur de l'intérieur. (Cixous, 1965: 20-22)

Por outro lado, e como mencionado por Antonelli Matos Belli Sinder, o acto de comer transmite uma voracidade recriada no acto da escrita, a escrita como palco de aniquilação, inconstância, transmutação, vigor e morte.

O impulso catastrófico e, ao mesmo tempo, ávido, que projecta um intenso querer, de paixão e dispêndio, uma compulsão pela vida. A vitalidade desejada, dessacralizada e libertada criativamente.

A devoração ou uma simples fome emergem em diversas passagens associadas às imagens do que é destruição e (im)permanência nas narrativas. Fome e morte podem ser consideradas propulsoras das máquinas narrativas, operando nos textos, contribuindo para que personagens e narradores assumam lugares e papéis diferentes, ainda que momentaneamente, de modo decisivo para gerar efeitos estéticos intempestivos. (...) São várias as fomes da vida: entrevêm-se, interpolam-se, proliferam. Trata-se de um devorar, por uma compulsão? por uma pulsão de vida?, ou por simplesmente, de repente, concretizar, de algum modo criação, ou, ao menos, a promessa de criação. (Sinder, 2021: 54)

Como alguém que está no desespero vertiginoso, sem saída, G.H. desmantela, descarna a relação eu-outro, palavra-matéria. Impiedosa perante a investida na linguagem, G.H. exacerba a sua existência paradoxal. Penso, por isso, que o desassossego de G.H. confere-lhe uma postura inquieta e, por isso, extremamente questionadora.

A trilha de G.H. percorre paradoxos cerrados (se fecha irredutível a qualquer aproximação de significado), e no “abismo entre a palavra e o que ela tentava” (Lispector, 2013: 53) nunca conseguirá viver o que viu através da linguagem. Uma vez mais o fracasso da linguagem a funcionar como catalisador da descoberta, segundo João Camillo Penna.

não é qualquer forma que será capaz de humanizar o acontecimento inumano, delimitando o que acontecera, tornando-o transmissível e aberto a nós. É preciso que essa forma seja feita da mesma matéria orgânica do que ela narra; é preciso que ela surja de dentro do próprio processo material, imanente ao processo que conta. (...) não se trata de exprimir ou representar a barata, mas de vivê-la através de uma reprodução que a repita. Mas a imanência da barata é ela própria transcendente, como a massa branca da barata esmagada por GH sai do corpo da barata. (...) a barata se transcende ao ser, porque o ser é transcendência. (...) É preciso ficar dentro do que é, e a transcendência deve nascer fatalmente de mim como o hálito de quem está vivo. Mas a transcendência é o único modo de alcançar a coisa. A própria barata é um hieróglifo (...) que não remete a um

significado, mas à sua própria materialidade de barata. A linguagem é o modo humano de ser, como a barata a seu modo é. (...) A linguagem não designa, ou seja, não é signo ou símbolo. Ela precisa fracassar para chegar a atingir o que procurava. (Penna, 2021)

Tal como não consegue comer a barata sem cuspi-la, G.H., numa auto-sabotagem inevitável, expulsa enojada e nauseada a transfiguração total. Na tentativa de mimetismo radical, a palavra diz sempre pobrementemente e, sobretudo, não consegue ser a coisa que alude. O fracasso da linguagem é inalienável, pois o signo é falível, e o enigma (dentro da racionalidade) será sempre um mistério (dentro da metafísica). Por isso, tal como Martim, G.H. trilha na circularidade (no seu começo está o seu fim).

Metamorfose incessante e retorno do mesmo não se excluem, mas aparecem como faces complementares de um mesmo regime – o da formação como supressão, ou se se quiser, o da má infinidade, em que a mutação incessante das formas é um movimento sem resultado, fluxo contínuo e mutante, porém baldado. (Pasta Jr, 1999:64)

IV.4. A dor de dentes n'A hora da estrela.

“ (Com excesso de desenvoltura estou usando a palavra escrita e isso estremece em mim que fico com medo de me afastar da Ordem e cair no abismo povoado de gritos: o Inferno da liberdade. Mas continuarei.) ” (Lispector, 2002: 40). O narrador em HE assume na escrita o seu elo com a materialidade do corpo, com a dor, uma teimosa “dor de dentes” que perpassa a existência. A escrita é, assim, o anteparo que pretende captar essa dor.

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. (Lispector, 2002: 19)

A escrita excede as fronteiras entre verdade e mentira, “é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um” (Lispector, 2002: 14) e arroga a imprescindibilidade de revelar, através da invenção, a vida de uma “moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. Porque há o direito ao grito. Então eu grito.” (Lispector, 2002: 15).

Será mesmo que a ação ultrapassa a palavra? Mas que ao escrever – que o nome real seja dado às coisas. Cada coisa é uma palavra. E quando não se a tem, inventa-se-a. Esse vosso Deus que nos mandou inventar. Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo. Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de “força maior”, como se diz nos requerimentos oficiais, por “força de lei”. (Lispector, 2002:20)

Para o narrador, a escrita é o traço que testemunha o desespero e cansaço de uma luta de vida, a luta de tornar nítido o que se esconde, principalmente quando tem de retratar a vida de Macabéa, uma personagem que “tem fragilidades e subtrações em sua vida. É mulher, é migrante nordestina sozinha na cidade grande, é virgem, inócua, sem graça, feia.” (Bingemer, 2021: 256).

Por isso a escrita é a capacidade catártica de escrever “aquém e além de mim” (Lispector, 2002: 78), de vencer a morte “se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias.” (Lispector, 2002: 23), o espelho de um corpo suspenso, que aguenta a magnitude esmagadora da existência, e mesmo despedaçado, escolhe resistir e desafiar os limites de si, “ (Vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona.)” (Lispector 2002: 27).

Relatar a existência é, pois, um exercício que joga com todas as vidas e que mexe com o “segredo inviolável?” (Lispector, 2002: 43). Assim, a vida da moça intromete-se na vida do próprio narrador.

Será que o meu ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar? Se sei quase tudo de Macabéa é que já peguei uma vez de relance o olhar de uma nordestina amarelada. Esse relance me deu ela de corpo inteiro. Quanto ao paraibano, na certa devo ter-lhe fotografado mentalmente a cara – e quando se presta atenção espontânea e virgem de imposições, quando se presta atenção a cara diz quase tudo. (Lispector, 2002: 62)

IV.5. Água viva e a escrita em fluxo.

Se AV é exercício de corpo emotivo, que quer prescindir do pensamento, ou seja, quer projectar-se numa primeira verdade sensória e emocional, mais directa e imediata, então podemos assumir que a experiência da escrita é a experiência do corpo que habita o mundo; corpo subjectivo, emocional e intuitivo.

Na escrita que quer captar o *it*, o âmago impessoal, escuro e indefinido das coisas, começar é impossível, pois “A verdadeira incomensurabilidade é o nada, que não tem barreiras e é onde uma pessoa pode espriar sem pensar-sentir.”(Lispector, 2012:72).

O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente? minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas. O halo é mais importante que as coisas e as palavras. O halo é vertiginoso. Finco a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra. E é trombeta que anuncia. O halo é o *it*.(Lispector, 2012: 39-40)

Deste modo, a narradora só pode continuar a tentar captar o *it*, ou seja, continuar a viver no encaço da vibração sensível das coisas “E vibra-me esse *it*. Estou viva. Como uma ferida, flor na carne, está em mim aberto o caminho do doloroso sangue.” (Lispector, 2012: 60). A própria palavra *it* oscila entre o orgânico e inorgânico, figura óbvia e esfíngica, o sinal que tenta configurar uma qualidade estável, contínua, a letra-imagem que se desfaz à mínima perturbação, revelando o fluxo caótico próprio do mundo, a monstruosidade neutra das entranhas do mundo. O “símbolo da coisa na própria coisa” que nada desvela, somente coloca mais interrogações.

"X" é o sopro do *it*? é a sua irradiante respiração fria? "X" é palavra? a palavra apenas se *refere* a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos. (Lispector, 2012: 65)

AV é uma narrativa hiperbólica, errática e abstracta que jorra frases propositadamente desconexas, que tenta captar o sentido das coisas, uma captação tremendamente sinestésica. Trata-se do tempo fracturado e o fluxo da consciência de uma narradora puramente verbal.

obra perturbadora, que não era um romance, absolutamente; que tampouco se tratava de poemas; que lembrava um diário, não sendo; que tinha algo de ensaio filosófico, muito embora seu fluxo enovelado, estranho, não buscasse senão exprimir sensações acerca da escrita e da criação artística; e não bastava dizer que era um feixe de anotações livres sobre as coisas do mundo e sobre o tempo. Ciente do caráter irresoluto e experimental do livro, a autora o classificou como “ficção”. Era um modo de explicar sem explicar, ou melhor, de fugir dos limites estreitos dos chamados gêneros literários. (Ferraz, 2021)

No fluxo da consciência, na experiência de um inconsciente a céu aberto que tenta fotografar todas as suas subtilezas e pulsões enclausuradas, o discurso fragmentado é amplamente acolhido e exacerbado – frases desconexas, períodos truncados, aforismos, mudanças abruptas de temas, mescla de géneros, e a temática sentimental e lírica (flores, geometria) que ilustra o enigmático mais profundo da narradora. O símbolo sem rosto, sem elos, a expressão nascente, numa tentativa de obliterar o princípio da individuação. Ou seja, uma linguagem auto-dilacerada, caleidoscópica, conflituosa, estilhada, em constante devir (mobilidade no sentido). Será na tentativa da expressão dos anseios, agruras e dúvidas existenciais, e não na consecução do sentido (entendida como impossível), que se abre novas possibilidades de entendimento.

Adivinha-se, por isso, em AV a relação conflitante com o próprio acto de “escrever” a palavra. Talvez a questão subentendida seja a de perceber se o artifício está na palavra ou se está no ser humano que a produziu. E se nestes movimentos temos uma conjugação antagónica ou complementar entre fuga e opacidade. “Vou te falando e me arriscando à desconexão: sou subterraneamente inatingível pelo meu conhecimento. Escrevo-te porque não me entendo.” (Lispector, 2012: 24).

Se a vida humana é um processo de ritmos orgânicos, multimodal, e se toda a percepção, vórtice de sentidos emaranhados, é um movimento corporal cinestésico, então o sentido da vida é, também ele, um fluxo sempre em mutação, carregado de instantes e imponderáveis.

AV quer ser a expressão escrita que reivindica a experiência humana da própria vida a acontecer. Por isso, a narrativa, destituída de uma lógica linear de pensamento, é torrente livre e provocadora. E é nesse perpétuo deslocar em solo instável, que AV recoloca o humano no seu tornado existencial.

já que escrevo tosco e sem ordem. (...) A palavra é a minha quarta dimensão. (...) escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma. (Lispector, 2012: 10)

Ocorreu-me de repente que não é preciso ter ordem para viver. Não há padrão a seguir e nem há o próprio padrão: nasço. (...) Demonstro “aquilo”. Aquilo é lei universal. Nascimento e morte. Nascimento. Morte. Nascimento e – como uma respiração do mundo. (Lispector, 2012: 31)

Estabelecendo um paralelo com as pinturas de CL, e com a narradora-pintora, AV é uma obra visual, pois “configura um exemplo de antecipação pela escrita de uma vivência empírica experienciada posteriormente” (Sousa, 2000: 152). Denota uma

espontaneidade natural e comporta um acto de libertação de energias, pois está enquadrada numa estética que conjuga intensidade emocional e pulsão anárquica e rebelde.

Há dois movimentos que se impõem nas pinturas de Clarice: a fuga e a concentração. Pode-se mesmo falar de duas dominâncias: ao lado do centramento, as linhas em desordem (...) Estamos diante de uma pintura que corresponde a uma dicção não-mimética, de uma expressão representacional que dá conta de uma libertação (...) a libertação é o instante, a escrita. (Sousa, 2000: 165)

A pintura de Clarice tinha uma viscosidade de placenta. Suas imagens tinham uma consistência de coisa. (...) A pintura é uma coisa. Ela não é uma imagem de uma coisa, mas essa coisa que é a imagem. É preciso repetir: a imagem não está no lugar das coisas, as representando, mas é uma coisa se mostrando através da pintura, do desenho, das cores, de um gesto. (...). A sensação palpita diante das imagens, produzindo efeitos sempre diferentes a cada vez. Ela faz escapar o sentido, ao mesmo tempo em que é geradora de sentidos. De modo que ao nomearmos a sensação, vamos fabricando sentidos possíveis à vertigem na qual a imagem nos lançou. (Hack, 2021)

Tal como AV, “Há qualquer coisa de visceral nestas pinturas” (Sousa, 2000: 171), ou seja, criatividade explosiva, fluxo torrencial, a figuração do caos. A palavra possui a potencialidade criadora que abre e multiplica conexões, cruzamentos, simbioses.

Numa analogia com a água, a narradora acciona linhas poéticas nómadas que podem tomar uma certa consistência (captação, contenção como nos poços, lagos). Nesta consistência se organiza a expressividade, o conteúdo formal da relação entre signo-palavra. É precisamente na relação signo-palavra, na expressão escrita, que existe esta tentativa de desregramento e extravasamento. A palavra a tentar imitar a vida.

Deste modo, temos um profundo questionamento do paradoxo/discordância entre o que nos acontece e o que conseguimos expressar. Trata-se, então, de caminhar para um desconhecido através da apreensão escrita das sensações do corpo. A escrita como espelho da própria condição humana transformativa, rio que corre, sempre em marcha para outros posicionamentos constitutivos.

AV é, pois, “poesia” das sensações. Segundo Heinrich von Kleist, a formação do indivíduo tem de começar pelas “*formas poéticas*” (Kleist, 2009: 93) pela estética, mundo das sensações espontâneas. Espontaneidade na acção (neste caso, da escrita) que pressupõe uma recusa da reflexão analítica, pois “mais não faz do que confundir, estorvar e subjugar a força necessária ao agir, força essa que brota da grandiosidade do sentimento” (Kleist, 2009: 125).

Ou seja, a força motriz do ser humano advém da sua “graça natural” (Kleist, 2009: 140), de uma inocência livre dos constrangimentos da consciência. “O livre jogo dos gestos” (Kleist, 2009: 141) é aniquilado perante o pensamento que tenta, repetidamente, simular essa mesma liberdade. O movimento “puro” (do gesto, da escrita, da arte) encontra o equilíbrio, o centro da sua gravidade, precisamente por não ter preparação ou ensaio. Kleist propõe que este equilíbrio pode ser o nó no qual confluem pontos extremados (seja a consciência total, seja a total inconsciência).

Vemos que no mundo orgânico, à medida que a reflexão se torna mais obscura e mais fraca, a graciosidade se apresenta cada vez mais radiosa e soberana. – Porém, tal como (...) a imagem do espelho côncavo, depois de se afastar até ao infinito, volta subitamente a surgir perante nós: assim também a graciosidade, depois de (...) o conhecimento ter atravessado o infinito, volta a apresentar-se; e de tal maneira que surge em simultâneo e de modo mais puro naquela estrutura de um corpo humano que ou não possui consciência alguma, ou possui uma consciência infinita, i.e., ou no boneco articulado, ou num deus. (Kleist, 2009:143)

Assim AV é tensão/ vibração de um corpo que se questiona ao enfrentar o caos, que aceita e está em consonância com o próprio escândalo que é o mistério da existência. A tentativa de responder à questão – Eis-me aqui. E agora?

Conclusão

Na presente dissertação tentei colocar a obra de CL sob o prisma do conflito entre corpo e pensamento.

Havendo tensão entre sentir e pensar, será na base de um confronto entre a lucidez racionalizada que planeia e calcula dentro de uma estrutura de parametrização lógica, e a força imprevisível e cataclísmica das sensações. Frequentemente, a lógica é quebrada em detrimento das últimas, ou seja, há o predomínio do sensível e da emoção verticalizantes.

Dito de outra forma, se a consciência de si é uma forma preenchida e delimitada pela consciência de uma interioridade (subjectividade) e a experiência de si (sentir, querer, agir) o elo que dá substância/matéria à consciência de si como à subjectividade, então CL expressa que esta relação está condenada a sucessivas discórdias, uma vez que é impossível atingir a unidade da consciência e a univocidade da experiência do corpo. Deste modo, o que prevalece são soluções provisórias e em constante mutação, onde as referências estáveis (unidade mental e corporal) são subvertidas em persistentes desconstruções de sentido.

No lugar da irredutibilidade temos mobilidade, ou seja, nada é certo, tudo está em devir, metamorfose, mutação. O eu, para CL, significa, assim, uma forma frágil ou vacilante, que se experiencia através de sensações e acções, às quais não consegue aferrar qualquer significado satisfatório. Na fragmentação do pensar e do sentir e na incapacidade em estabelecer um nexos íntimo, o reconhecimento da vida não é aniquilado, mas desvincula-se do sentimento de pertença para se adensar na diversidade, mutabilidade, contradição e irresolução.

CL transmite nas suas narrativas uma feroz lucidez perante a impossibilidade de resolução e rejeita, assim, sistemas organizadores, “decifradores”. Coloca as suas personagens à beira da loucura, numa vertigem que mistura sentimentos de desconforto, mal-estar e inquietação. Portanto, viver é um tormento inconsolável, um abismo entre ser humano e mundo, onde não há repouso que restitua ou atribua um sentido à vida. Viver é, pois, doloroso e incompreensível, não é demonstrável.

A dor é em CL a circunstância, o choque, a sacudidela que coloca as personagens numa situação de crise, obrigando-as a olhar para si mesmas. E o que vêem é uma existência extemporânea, desvinculada do tempo fabricado, artificial, ou seja, do tempo confortável, consistente porque previsível, intencional porque sucessivo. Este tempo

embrutecedor dos homens cobre e oculta a essência indeterminada e indiferenciada da existência. Ao negar o tempo dos homens a crise convoca a verdadeira situação da personagem no mundo, pois esta é movida numa inquietação dilacerante, num choque que desaba a construção civilizacional.

Na ruína, o campo de visão fica desocupado, aberto, livre, por isso, a desestabilização despoletada é vital, pois não só arranca a personagem do torpor e a empurra para o momento decisivo da sua condição, como a faz perceber que a memória é imemorial, que a “biografia” é o um conjunto de mentiras urdidas, compromissos cuja pretensão é a integração numa coerência de comportamento, coerência essa que baseada em pretextos pobres, precários e moralistas. O que leva a considerar a hipótese de que a crise é um reposicionamento mais do que uma destruição. Mas acima de tudo, a crise assume-se como um desalinhamento, uma desordem.

Sem o apoio/protecção de significações gastas pela mesmice do quotidiano e na urdida de uma vida alienada, a dor desfere, com uma precisão e nitidez disruptivas, um golpe de viragem no qual as personagens ficam completamente desarvoradas. O que me parece patente na obra de CL é a aceção de que cada ser humano traz em si um excesso escuro e quando esse excesso explode dentro de uma ordem, dá-se a catástrofe. No caso de CL, trata-se de um excesso confrontado, mirado e exorcizado através da escrita. O próprio jogo da linguagem, da decifração impossível, é factor decisivo na impulsão ficcional e a trajetória faz-se sob o auspício de que os olhos não abarcam e o pensamento não codifica.

De mãos com um mundo tolhido de contradições e absurdos insolúveis, CL foi impelida a buscar um lugar de pertença. Parece-me que a sua escrita se torna, por isso, o escoadouro das suas incompreensões e revelações, deixando reverberar na sua linguagem a permanente incerteza.

CL toma conta do mundo, isto é, tenta redimir a realidade ao confirmar a sua existência pela escrita que, apesar dos seus limites, tem o potencial de ressoar a vida. Portanto, a articulação da sua narrativa movimenta-se nos trilhos de uma poética. A palavra como a laboriosa tradução do clima do corpo e do seu bizarro (des)sentido.

As personagens de CL deparam-se com, e nas palavras do heterónimo pessoano Alberto Caeiro, “a espantosa realidade das coisas”. Na tentativa de expressar a sua existência, as personagens possuem uma resposta sem pergunta. Nada é claro nem esclarecido. Não existe finalidade, existe somente o caminho que se percorre, a superfície do solo que se desenha no caminhar. Ecoa, portanto, em toda a obra de CL

tanto o segredo esquivo da existência, como a força orgânica da vida, intensa, cruel e agónica. Não entende nem nunca se resolverá, mas continua impertinente no exercício do desgaste da matéria, uma violência constante. Uma violência para com o escândalo do mundo e para consigo mesma.

Portanto, o ser humano só pode ser um ser em desamparo e, em CL, corpo, mundo e escrita se entendem como paisagens desacertadas, um porto que recebe e exila. A história do nosso fracasso²⁰.

²⁰ Parafraseado de *A maçã no escuro* - “se a história de uma pessoa não seria sempre a história de seu fracasso. Através do qual ... o quê? Através do qual, ponto.” p. 118-119

Bibliografia

Obras de Clarice Lispector

- LISPECTOR, Clarice, *Água viva*, Lisboa, Relógio d'Água, 2012.
- LISPECTOR, Clarice, *A cidade sitiada*, Lisboa, Relógio d'Água, 2009.
- LISPECTOR, Clarice, *A maçã no escuro*, Lisboa, Relógio d'Água, 2013.
- LISPECTOR, Clarice, *A paixão segundo G.H.*, Lisboa, Relógio d'Água, 2013.
- LISPECTOR, Clarice, *Descoberta do Mundo. Crônicas*, Lisboa, Relógio d'Água, 2013.
- LISPECTOR, Clarice, *Perto do coração selvagem*. Lisboa, Relógio d'Água, 2000.
- LISPECTOR, Clarice, *Um sopro de vida: (pulsações)*, Lisboa, Relógio d'Água, 2012.
- LISPECTOR, Clarice, *Todas as crônicas*, Editora Rocco, Rocco Digital, 2018.
- LISPECTOR, Clarice, *Todos os contos*, Lisboa, Relógio d'Água, 2016.

Sobre Clarice Lispector

- AMARAL, Emília, *Leitor Segundo G.H., O – Uma Análise do Romance A Paixão Segundo G.H. de Clarice Lispector*, Cotia/SP, Ateliê Editorial, 2005.
- BEZERRA, Cicero Cunha, *Idiotice e Santidade* [Em linha]. [Consultado em: 20 jan. 2022]. Disponível na Internet: <URL: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2022/01/12/idiotice-e-santidade/>>
- CIXOUS, Hélène, *Extrême fidélité*. In Travessia, Florianópolis (UFSC) Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, n.14, p.11-45, 1987
- CURTI, Simone Ribeiro da Costa, *A escritura nômade em Clarice Lispector* [Em linha] Dissertação de Mestrado, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1998. [Consultado em: 5 fev. 2022]. Disponível na Internet:
- <URL:<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/77652/174682.pdf?sequence=1>>

- DIDI-HUBERMAN, Georges, *A vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector*, Belo Horizonte, Relicário, 2021.

_____. Oliveira, Eduardo Jorge de – *Posfácio, A emoção segundo G.(D-)H.* p.49-73

- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Emoção! Emoção?*, São Paulo, Editora 34, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo, Editora 34, 2010.
- FERRAZ, Eucanaã, *Uma literatura sem literatura*. [Em linha]. [Consultado em: 01 março 2022]. Disponível na Internet: <URL: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2021/08/09/uma-literatura-sem-literatura/>>
- FUKELMAN, Clarisse, *Escreves estrelas (ora, direis)* In LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela – Edição com manuscritos e ensaios inéditos*, Rocco Digital, p. 205-217, 2017.
- GOTLIB, Nádia Battella, *Quando o objeto, cultural, é a mulher*. [Em linha] Organon, Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 16, n. 16, p. 198-204, 1989 [Consultado em: 5 fev. 2022]. Disponível na Internet: <URL:<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/39502/25215>.>
- HACK, Lilian, *O sentido é um sopro: imagens em Clarice Lispector*. [Em linha]. [Consultado em: 01 março 2022]. Disponível na Internet: <URL: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2021/04/14/o-sentido-e-um-sopro-imagens-em-clarice-lispector/>>
- LONDRES, Maria Cecília Garcia, *O problema da linguagem e a linguagem como problema: (uma proposição de leitura para o conto de Clarice Lispector)*. [Em linha] Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1973. [Consultado em: 5 fev. 2022]. Disponível na Internet: <URL:<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/13832/1/484388.pdf>>
- NODARI, Alexandre, *A sombra da palavra*[Em linha]. [Consultado em 20 jan. 2022]. Disponível na Internet: <URL: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2018/11/26/a-sombra-da-palavra/>>

- NODARI, Alexandre, *De onde vem a poesia?* [Em linha] [Consultado em 05 fev. 2022]. Disponível na Internet: <URL: https://www.academia.edu/34918777/De_onde_vem_a_poesia?email_work_card=view-paper>
- NUNES, Benedito, *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Ática, 1989.
- PENNA, João Camillo, *O símbolo e a coisa*. [Em linha]. [Consultado em: 20 jan. 2022]. Disponível na Internet: <URL: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2021/10/14/o-simbolo-e-a-coisa/>>
- PENNA, João Camillo, *O nu de Clarice Lispector* [Em linha] Alea Volume 12, n.º1, Janeiro-Junho 2010, p. 68-96 [Consultado em: 14 fev. 2022] Disponível na Internet: <URL: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2010000100006>>
- PESSANHA, J. A. M., *Clarice Lispector: O itinerário da paixão* [Em linha] In: Remate de Males, Campinas, SP, v. 9, 2015,p. 181–198. [Consultado em: 5 fev. 2022] Disponível na Internet: <URL: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636576> .>
- PONTIERI, Regina, *Clarice Lispector – Uma Poética do Olhar*, Granja Viana - Cotia/SP, Ateliê Editorial, 2010.
- ROSENBAUM, Yudith, *Metamorfoses do Mal. Uma Leitura de Clarice Lispector*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- SÁ, Olga de, *A Escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis, Editora Vozes, 1979.
- SOUSA, Carlos Mendes de, *Clarice Lispector. Figuras da escrita*, Edição Universidade do Minho/ Centro de Estudos Humanísticos, 2000.
- SOUSA, Carlos Mendes de, *Clarice Lispector – Pinturas*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2013.
- KIFFER, Ana [e tal.], org. Júlio Diniz., *Quanto ao futuro, Clarice*, Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, PUC-Rio, 2021.

_____. Sinder, Antonelli Matos Belli, *Conversar com C. — As ficções de infância de Clarice Lispector para crianças*, p.45-68

_____. Damasceno, Beatriz, *Clarice Lispector e Lúcio Cardoso – Para além da paixão*, p.69-88

_____. Nascimento, Evando, *Clarice e as plantas: a poética e a estética das sensitivas*, p.109-138

- _____. Garramuño, Florencia, *Inauguração do futuro: Clarice Lispector e a vida anônima*, p.139-152
- _____. Penna, João Camillo, *A menina, a água, a montanha*, p. 153-178
- _____. Helena, Lucia, *Clarice Lispector e o desafio duma rapariga ao espelho*, p.179-192
- _____. Bingemer, Maria Clara, *Clarice às voltas com Deus (algumas reflexões teoliterárias)*, p.243-266
- _____. Gotlib, Nádia Battella, *Clarice Lispector hoje: literatura e pandemia*, p.267-282
- _____. Santos, Roberto Corrêa dos, *A arte da frase em Clarice*, p. 283-298
- _____. Santiago, Silviano, *Clarice Lispector: a coragem do medo*, p.299-308
- _____. Stigger, Veronica, *O útero do mundo*, p.309-338
- _____. Arêas, Vilma, *Circuitos da vida íntima*, p.339-356
- _____. Rosenbaum, Yudith, *Escrevendo o impossível: embates entre narrador e personagem em A hora da estrela, de Clarice Lispector*, p.357-378
- VALENTE, Paulo Gurgel, *Em casa com Clarice*. [Em linha]. [Consultado em: 01 março 2022]. Disponível na Internet: <URL: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2021/11/11/em-casa-com-clarice/>>

Literatura

- BLANCHOT, Maurice, *O espaço literário*, Rio de Janeiro, Rocco, 1987.
- CARDOSO, Lúcio, *Diários*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2012.
- CERDEIRA, Adriana e ANDREIUOLO, Beatriz, *Dialogismo e Alegoria no sítio de picapau amarelo*, In: SOUZA, Solange Jobim e (org). *Subjetividade em Questão - A Infância como Crítica da Cultura*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2005, p. 117-138
- COELHO, Carolina Marra S., *Psicanálise e laço social: uma leitura do Seminário 17*, Mental, Barbacena, v. 4, n. 6, 2006, p. 107-121. [Consultado em: 20 jan. 2022] Disponível na Internet:
- <URL: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-44272006000100009&lng=pt&nrm=iso>.

- PAZ, Octavio, *O labirinto da solidão e postscriptum*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2006.
- PERRONE-MOISÉS, L., *Literatura comparada, intertexto e antropofagia*. In: PERRONE-MOISÉS, L. *Flores da escrivantina*, São Paulo. Companhia das Letras, 1990.
- JANY, Christian, *Scenographies of Perception Sensuousness in Hegel, Novalis, Rilke, and Proust*, studies in comparative literature 45, United Kingdom, Legenda Modern Humanities Research Association, 2019.
- MAN, Paul de, *O ponto de vista da cegueira*, Lisboa, Cotovia, 1999.
- SEVCENKO, Nicolau, *No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa*. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (org.), *Narrativa: Ficção e História*, Rio de Janeiro, Imago, 1988.

Filosofia

- BENJAMIN, Walter, *Origem do drama trágico alemão*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- CHKLOVSKY, Victor, *Arte como procedimento* [em linha] In: Eikhenbaum, B. etalii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Organização e Supervisão Dionísio de Toledo. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56 [Consultado em: 5 fev. 2022]. Disponível na Internet: <URL:https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5700412/mod_resource/content/1/A%20arte%20como%20procedimento.pdf>
- FERBER, Ilit, *Language Pangs: On Pain and the Origin of Language*, Oxford Scholarship July 2019.
- HEIDEGGER, Martin, *A caminho da linguagem*. Editora Vozes, 2003.
- HEIDEGGER, Martin, *Elucidations of Holderlin's poetry*. New York, Humanity Books, 2000.
- HEIDEGGER, Martin, *Introdução à metafísica*, Lisboa, edições Piaget, 2017.
- HEIDEGGER, Martin, *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- KANT, Immanuel, *Crítica da faculdade do juízo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.

- KLEIST, Heinrich Von, *Sobre o teatro de marionetas*, Lisboa, Antígona, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich, *A Gaia Ciência*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Humano, Demasiado Humano*, Relógio d'Água, Lisboa, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich, *O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998.
- PLATÃO, *A República*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.
- PLATÃO, *Timeu-Crítias*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado lógico-filosófico*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.